

Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи

Материалы 3-й ежегодной всероссийской научно-практической
конференции студентов, магистрантов и аспирантов

12 ноября 2010 г.

Екатеринбург, 2010

Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи
[Электронный ресурс] : сб. науч. тр. — Екатеринбург, 2010. — 366 с. — Режим
доступа: <http://elar.usu.ru/handle/1234.56789/3310>.

В сборнике представлены материалы 3-й ежегодной всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов и аспирантов «Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи», состоявшейся в Екатеринбурге 12 ноября 2010 года. Исследовательские проекты молодых учёных распределены по трём рубрикам: «Зарубежная классика», «Зарубежная литература XX века» и «Зарубежная литература конца XX – начала XXI в». В статистико-методическом аспекте интересно отметить, что равномерное распределение участников по названным секциям свидетельствует о сохранении интереса студентов к исследованию «несовременной» литературы.

Материалы конференции публикуются в электронном виде и авторской редакции

Оглавление

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ.....	6
Бороненко А. В. Ирландский юмор в романе С. Беккета «Уотт».....	6
Косарева А. А. Маски комедии дель арте в романе Жана-Поля Сартра «Тошнота»	17
Поляшова Е. Е. Бесплодные земли в одноименном романе С. Кинга: опыт концептуального анализа	32
Рейзвих Я. С. Смеховое начало как апофатика в романах Г. Бёлля «Глазами клоуна» и Г. Грасса «Жестяной барабан»	40
 СЕКЦИЯ 1. ЗАРУБЕЖНАЯ КЛАССИКА	47
Белоруссова С. Ю. Женский образ в записках итальянского гуманиста Кириако Анконского.....	47
Бортников В. Ю. Семантическое варьирование однокоренных пар латинизмов в первом монологе Сатаны как контекстуальном элементе поэмы Джона Мильтона «Потерянный Рай»	53
Зеленин Д. А. Концепты хаоса и порядка в произведении Германа Мелвилла «Моби Дик».....	67
Корзникова А. В. Перевод Ф. Гизо поэмы У. Шекспира «Смерть Лукреции» как предтекст поэмы А. С. Пушкина «Граф Нулин»	75
Мелкозерова А. А. Контекстуальные и интертекстуальные связи в «Плавании святого Брендана»	83
Павелина А. Е. Специфика героев драматических монологов Роберта Браунинга	91
Панкова Е. А. Эстетика и деловая этика в западноевропейской литературе рубежа веков (на материале романов Дж. Голсуорси «Сага о Форсайтах», Т. Драйзера «Трилогия желания», Т. Манна «Будденброки»)	99
Праздничных О. И. Образы подземного мира и сюжетный комплекс посвящения в романе Виктора Гюго «Отверженные».....	108
Рукавичникова М. В. Трансформация образа императора в «Римской истории» Никифора Григоры.....	119
Солонец П. В. Гротескность мироощущения автора в произведении В. М. Теккерея «Книга снобов»	125
Хачатурова А. С. Роберт Бернс в русских переводах: опыт компаративного анализа (на материале переводов стихотворения "I Hae A Wife O' My Ain").....	132

СЕКЦИЯ 2. ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА 146

- Бабинцева Е. И.** Одиночество «отцов и детей» в литературе 20 в. (Э. М. Ремарк «На западном фронте без перемен», Д. Д. Сэлинджер «Над пропастью во ржи», В. Набоков «Лолита», Дж. Фаулз «Башня из черного дерева», Ж. П. Сартр «Мухи», У. Фолкнер «Шум и ярость», Г. Г. Маркес «Сто лет одиночества») 146
- Баязитова В. С.** Тема культурной памяти в романах Р. Брэдли «451 градус по Фаренгейту» и Т. Толстой «Кысь» 156
- Горева О. Н.** Воплощение мифа об Иове в произведениях писателей XX века: Ф. Кафка, Э. Хемингуэй, А. Камю 162
- Коротков Г. Г.** Специфика нарративной структуры романов «Дар» В. Набокова и «Хазарский словарь» М. Павича 173
- Накарякова А. А.** Типология женских образов в творчестве В. Набокова 180
- Пискунова Н. В.** Скарлетт О'Хара и маскулинные женские образы в литературе XIX века (на материале романов М. Митчелл «Унесенные ветром», Д. Остен «Гордость и предубеждение», Ш. Бронте «Джейн Эйр») 194
- Подковыркина А. В.** Метафора «Насекомое» в художественном тексте: способы реализации, функции, значения 202
- Просвирникова М. С.** Роль эзотерического знания в концепции «преодоления телесности» (на материале романа У. Берроуза «Города красной ночи») 213
- Трубникова Ю. Ю.** Интертекстуальность романа Вирджинии Вульф «Орландо» в оценке отечественного литературоведения 226
- Умбетова И. А.** Концепция эволюции личности в романе Гессе «Игра в бисер» 234
- Хламова Т. Н.** Актуализация архетипа трикстера в романе Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» 242
- Шамакова Е. М.** Эмоциональные коннотации немецкой реальности в романах Владимира Набокова 253
- Щепетова Е. А.** Образ Рипа Ван Винкля в творчестве Владимира Набокова 264

СЕКЦИЯ 3. ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XX-НАЧАЛА XXI ВЕКА 277

- Аликова Т. А.** Контекстуальные связи как способ построения сюжета в романе Дж. Барнса «История мира в 10½ главах» 277
- Андропова А. Г.** Психологическая мотивация поведения главной героини романа Ники Френч «Убей меня нежно» как ключ к пониманию характера 284

Бабенко А. А. Некоторые особенности нарративной организации романа П. Модiano «Улица темных лавок»	289
Борисенко А. П. «Усложненная простота» как доминанта творческой манеры Петера Бикселя.....	296
Исакова Н. А. Модели двойничества в романах И. Нолль «Аптекарьша» и «Благочестивые вдовы»	302
Корюкова А. К. Двойничество в романе Ф. Бегбедера «Windows On The World»	307
Лёвушкина Е. И. Значение приёма преуменьшения (“UNDERSTATEMENT”) на примере романа Н. Хорнби «Мой мальчик» и романа А. С. Байетт «Обладать»	316
Мецлер О. В. Аллюзивно-семиотический ряд романа А. Бошо «Эдип, путник»	322
Раскина Д. А. «Прикончить эту бутылку и еще три». Шампанское как главный герой романа Амели Нотомб «Кодекс принца»	327
Сычкина О. П. Художественный диалог Милен Фармер и Амели Нотомб: прототипические особенности.....	336
Уставщикова А. В. Христианские и языческие мотивы в образах Эрленда Лу (на материале романа «Допплер»).....	342
Харлов И. Е. Путешествие «в город, которого нет» как попытка преодолеть культурный барьер (по книге Ёко Тавады «Подозрительные пассажиры твоих ночных поездов»)	361

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Бороненко А. В.

Научный руководитель: Назарова Л. А.

Ур ГУ (Екатеринбург)

ИРЛАНДСКИЙ ЮМОР В РОМАНЕ С. БЕККЕТА «УОТТ»

Роман С. Беккета «Уотт»¹ служит идеальной иллюстрацией тезиса В. Мерсье о том, что Беккет вписывается в ирландскую комическую традицию, не являясь ее сознательным продолжателем [7: 76]. Гротескно-макабрический юмор, «языковой» юмор и игровое отношение к жанровым конвенциям в духе Свифта и Стерна — все это играет не последнюю роль в романе.

«Уотт» существенно отличается от ранних произведений и предвосхищает появление более поздней прозы Беккета. Уходит барочность, перенасыщенность аллюзиями, искусственная усложненность текста — повествовательный тон становится более сдержанным, сухим, даже отстраненным.

Отличны и философские установки автора «Мерфи» от философских убеждений автора «Уотта». Коротко их можно сформулировать следующим образом: невозможность познания окружающей действительности и себя; неадекватность человеческого языка как инструмента отражения окружающей и

¹ Оригинальное название — «Watt», написан в 1942-44 годах, опубликован в 1953.

тем более внутренней действительности; заброшенность человека в этот мир.

Тем более примечательным становится то, что подобные метафизические положения реализуются именно с помощью таких композиционных, стилистических, языковых средств, чьей целью является достижение комического эффекта. Абсолютно естественно здесь появление языкового юмора — вследствие неспособности серьезного отношения к языку. «Языковой» комизм тесно переплетается с гротескным и макабрическим юмором, чье использование также вполне естественно — в силу той же неспособности серьезного отношения и одновременно необходимости избавиться от страха перед жизнью и смертью. Кроме того, очевидна и приемственность к произведениям таких англо-ирландских писателей как Дж. Свифт и Л. Стерн.

Таким образом, гротескно-макабрический и языковой юмор, "пропущенные" через ирландское сознание автора (происхождение и культурная память), на выходе и дают то, что называется ирландским юмором.

По мнению Р. Кон, «Уотт» — это первая крупная работа Беккета, написанная после его внимательного прочтения книги Ф. Маутнера «Критика языка» (1901-1902). По мнению Кон, эта книга оказала ключевое влияние на развитие комического в творчестве Беккета. [9: 132].

Ш.Уэллер отмечает, что гораздо меньшее внимание уделялось комментаторами последней главе книги Маутнера под

названием «Смех и язык», в которой смех называется «лучшей критикой», причем не любой смех, а «сильный смех», который обнаруживается в произведениях тех художников, кто посвятил себя невыполнимой задаче — критике языка с помощью языка [9: 132].

В письме А. Кауну Беккет писал о создании литературы не-слова («literature of the unword»), о том, что нужно создавать «дырки в языке» [1: 99] — это перекликается с положениями книги Маутнера.

В романе «Уотт» Беккет критикует убеждение в том, что разум и логика способны все понять и объяснить, а язык — их инструмент — может все адекватно описать. Уотт пытается понять каждый элемент окружающей его действительности и не понимает в итоге ничего. Соответственно, и язык концу романа подвергается частичной дезинтеграции — как минимум, речь самого Уотта. Р. Жан образно описывает этот процесс следующим образом: «Слова попадают в свои собственные ловушки, повторяются, сталкиваются, останавливаются — язык как будто постепенно охватывает полный паралич» [5: 144].

Игровое отношение к языку логичным образом проявляется и в именах персонажей. В имени «Уотт» обыгрывается вопросительное слово «What», поскольку персонаж постоянно задается вопросами по поводу окружающей действительности; имя «Нотт» — это обыгрыш слова «naught» («ничто»), поскольку Уотту не удается его познать.

Юмористический эффект достигается и за счет создания противоречия между способом описания и предметом описания

— то есть, за счет «остранения» (по Шкловскому). Способ передвижения главного героя описывается нарочито механистично: «Watt's way of advancing due east, for example, was to turn his bust as far as possible towards the north and at the same tie to fling out his right leg as far as possible towards the south, and then to turn his bust as far as possible towards the south and at the same time to fling out his left leg as far as possible towards the north, and then again to turn his bust as far as possible towards the north...» [3: 191].

Встречается в романе и излюбленная разновидность ирландского юмора и юмора Беккета, в частности — игра слов, каламбуров. Что характерно, практически все каламбуры в романе — билингвальные. Таким образом подчеркивается стремление Беккета подорвать авторитет человеческого языка как средства коммуникации в целом — не только английского. Например, персонаж по фамилии Spiro получает прозвище Dum – обыгрыв латинского выражения «Dum spiro, spero» (Пока дышу, надеюсь). Тот же персонаж говорит, что его католическая газета держится на ногах, употребляя выражение «keep tonsures above water» - явный обыгрыв выражения «to keep one's head above water» [3: 189]. Заменяется «голова» на более уместную в религиозном контексте «тонзуру». А цитата из Гёте «die Erde hat mich wieder» («Земля вновь обрела меня») оборачивается франко-немецким каламбуром «die Merde (фр. «дерьмо») hat mich wieder» [3: 376].

Реализуется стремление к обнаружению неадекватности языка как инструмента познания и выражения во всевозможных списках, перечислениях и возможных комбинациях тех или иных

событий. Юмористический эффект достигается — по Бергсону — от наложения механического на живое: попытки машинально описать живую жизнь. Другой вид юмористического эффекта, связанный с этими перечислениями, тесно соотносится с другим тип юмора в романе — гротескным юмором.

Главная стратегия текста данного романа — подрыв авторитета не только языка, но и всех нарративов в целом, в том числе и того, что имеет место в данном романе. Одно из средств дезинтеграции данного нарратива — это многочисленные отступления, в духе Стерна или Свифта. Большинство из этих отступлений имеют явно гротескно-смеховую природу.

Одно из ярчайших проявлений гротескного юмора на страницах романа — описание семьи Линчей, которая была найдена, для того чтобы они содержали собаку, которая должна была съедать остатки от обеда мистера Нотта. Семья состоит из 28 членов, суммарный возраст которых составляет почти 1000 лет (подсчету этого возраста уделено в романе особое внимание). Каждый из членов семьи страдает каким-либо недугом, а то и не одним. В конце концов, члены семьи, чьей целью стало достичь суммарного возраста ровно в 1000 лет, начинают один за одним умирать.

Гротескный юмор в описании служанки Мэри достигается с помощью подробного — почти раблезианского — изложения сведенной к основным физиологическим потребностям жизни героини и ее уродства. Особый юмористический эффект

достигается за счет отстраненного тона рассказчика, уснащающего свою речь цветистыми метафорами и тонкими ироническими замечаниями: «Целые дни и даже недели уносились прочь, а Мэри разевала рот лишь для того, чтобы затолкать туда пятерню, цепко сомкнувшуюся на куске еды, поскольку к ложке, ножу и даже вилке, способствующим процессу поглощения, она, несмотря на прекрасные отзывы, так себя и не приучила» [2: 79]).

Гротескный юмор встречается не только в отступлениях — его можно обнаружить практически на каждой странице романа. Слуга Арсен походя сравнивает Уотта, «чистого и открытого ... для долгих радостей бытия самим собой», с «тазом для блевотины» [2: 61].

Сексуальная жизнь — один из основных доменов гротескного юмора — также появляется на страницах романа. Тело одного из членов семьи Линч, по имени Сэм, парализовано по пояс и начиная от колен — соответственно, все свое время он «курсирует» по своей деревне, посещая ее жительниц. Заглавный персонаж Уотт знакомится с торговкой рыбой, с которой у них устанавливается что-то вроде романтической связи: «Тогда он приводил ее на кухню, и открывал ей бутылочку портера, и усаживал ее к себе на колено, и обнимал правой рукой за талию, и склонял голову на ее правую грудь (левую, к несчастью, удалили в пылу хирургической операции), и в этой позе застывал, не шевелясь...на целых десять минут или четверть часа» [2: 223].

Кроме того, Уотт продолжает собой ряд беккетовских клоунов, начатый Белаков и продолженный Мерфи. Как известно,

тело клоуна - в особенности клоуна у Беккета - тело гротескное. Помимо общей схожести Уотта с клоунами в духе персонажей Чаплина, есть и прямые указания на эту аналогию, в частности, описание передвижений Уотта в профессиональных терминах «his entry, his fall, his rise and subsequent attitudes» [3: 187]. Кроме того, в тексте романа есть аллюзия и на других комиков в духе Чаплина — Лорела (Laurel) и Харди (Hardy): куст описывается словосочетанием «hardy laurel» (“живучий лавр”) [3: 377].

Таким образом, гротескный юмор в романе обнаруживается чаще всего в «остраненном», механистичном описании (с помощью комбинаций, перечислений, преобразований) ситуаций и персонажей, погруженных в сферу материально-телесного низа (физиологические и физические перверсии, уродства и болезни, половая жизнь).

Таким образом, можно резюмировать, что большая часть отступлений, необходимых автору в рамках осуществления стратегии дезинтеграции текста, пропитаны таким чисто ирландским видом комического как гротескно-макабрический юмор.

А. Мурджани пишет, что в «Уотте» Беккет «в игровом ключе деконструирует классические нарративные структуры и связанные с ними философские установки. «Уотт» фиксирует потерю абсолютов: единство, логос, присутствие, имманентность, трансцендентность... ничто» [8: 235].

Традиция саморефлексивной прозы в англоязычной литературе наиболее яркое воплощение нашла в произведениях ирландских писателей 18-го века Лоренса Стерна и Джонатана Свифта. На наш взгляд, отношение Беккета к этой традиции отличается от его отношения к традиции ирландского юмора — все-таки его «оглядка» на данных авторов была более сознательной (в особенности на Свифта).

Беккет так же, как и эти великие писатели, подчеркивает «сделанность» своего романа; доводит до абсурда и гротеска представление об особой художественной реальности; играет с масками автора и повествователя; «разрывает» пространственно-временную цельность романа; допускает иножанровые включения в текст романа; и так далее.

«Сделанность» произведения акцентируется автором с помощью многочисленных вопросительных знаков, рассеянных по всему тексту романа, призванных указывать на те места, в которых либо отсутствует фрагмент в рукописи, либо автор не смог подобрать нужного эпитета, сравнения или имени. Помимо этого, ближе к концу романа несколько раз встречаются слова «Hiatus in MS» («Пробел в рукописи»), которые также указывают на предметно осязаемую ипостась романа. Кроме этого, основной текст романа сопровождается «Дополнениями» («Addenda»), которые не были включены в основной текст «из-за усталости или отвращения автора».

На «сделанность» текста указывают и многочисленные сноски, встречающиеся в романе. Например: «В этой книге сэкономлена масса полезного места, в противном случае

пропавшего бы зазря, благодаря пропуску совершенно излишнего возвратного местоимения после слова "сказал"» [2: 7]. Очевидно, что здесь достигается не привычная цель сноски (прояснить некое непонятное место текста), а прямо противоположная — как можно больше запутать читателя: и по поводу того, кто же пишет эту сноску, и по поводу того, когда глагол «to say» указывает на то, что персонаж говорит, а когда — думает про себя. С помощью сносок Беккет пародирует представление об особом художественном мире, существующем в рамках того или иного произведения: в одной из сносок говорится о том, что простатит и гемофилия — это исключительно мужские заболевания, но только не в этой книге.

Деконструируются и особые позиции, которые занимают в литературном произведении фигуры автора и рассказчика. По ходу повествования мы узнаем о том, что данная история рассказывается неким Сэмом, соседом Уотта по психиатрической лечебнице (в которую тот попадает в заключительной главе романа), со слов самого Уотта. Уже подобный расклад — рассказ сумасшедшего, пересказанный другим сумасшедшим — заставляет как минимум усомниться в достоверности повествования. Ситуация осложняется тем, что и данной информации верить нельзя, ведь фрагмент, открывающий книгу, повествует о встрече мистера Хэккета и четы Никсон, во время которой и появляется Уотт. Следовательно, Уотт об этой встрече и ее деталях знать ничего мог. То есть, либо существует еще один повествователь (например, Хэккет — и это вероятно, судя по созвучию «Хэккет — Беккет») — при этом переход от одного повествования к другому ничем не маркирован; либо Сэм — это

своеобразная авторская маска (такой вариант вероятен, благодаря сходству с именем непосредственного автора книги). Не становится проще и оттого, что порой очевидно повествование «берет» в свои руки и сам Уотт.

Очевидно, что Беккет не стремится ни к какой ясности и четкости в этом вопросе — за кажущейся размеренностью тона повествования скрывая абсолютный хаос. Как писал Б. Пинжо: «складывается такое ощущение, будто Беккету недостаточно просто наполнить историю загадками, фантастическими допущениями, комическими отступлениями и абсурдными обоснованиями. Он делает еще больший акцент на самой истории, неожиданно меняя место действия, повествователя, даже само действие и вводя вымышленного рассказчика — для того чтобы дискредитировать сам рассказ» [5: 146].

Цельность повествовательной структуры подрывается и с помощью других средств, чаще всего с помощью излюбленных стерновских приемов — включения иножанровых графических вставок и многочисленных отступлений. В тексте романа встречаются партитуры, запись пения лягушек (состоящее из трех повторяющихся элементов «Krik», «Krek», «Krak»), стихотворные фрагменты.

Таким образом, ирландский юмор в романе «Уотт» - это одно из средств реализации философских установок (невозможность познания, неадекватность языка и иных инструментов познания, в том числе художественной формы) и творческих стратегий (литература «не-слова», дезинтеграция) автора.

Ирландский юмор манифестируется посредством трех основных каналов:

1. Игровое осмысление условностей художественной формы (последовательность, логичность изложения; стабильная позиция автора; законченность повествования);
2. гротескно-макабрический юмор;
3. «языковой» юмор.

Список литературы:

1. Беккет С. Осколки / пер. с англ. и фр. М. Дадяна. М., 2009.
2. Беккет С. Уотт / пер. с англ. П.Молчанова. М., 2004.
3. Beckett S. Novels. Murphy; Watt; Mercier and Camier / introduction by Colm Toibin, series editor Paul Auster. N.-Y., 2006.
4. Cohn R. Samuel Beckett: The Comic Gamut. New Brunswick ; N- Y., 1962.
5. Graver L. Samuel Beckett: The Critical Heritage. Taylor and Francis, 2005.
6. Knowlson J. Damned to fame: an authorized biography of Samuel Beckett. London, 1996.
7. Mercier V. The Irish Comic Tradition. Oxford, 1992.
8. Moorjani A.B. Narrative games in Strategies in Beckett's "Watt" // L'Esprit Createur. 1977. Vol. XVII, N 3. P. 235-244.
9. Weller S. Beckett, literature, and the ethics of alterity. N.-Y., 2006.

Косарева А. А.

Научный руководитель: Назарова Л. А.

УрГУ (Екатеринбург)

МАСКИ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ В РОМАНЕ ЖАНА-ПОЛЯ САРТРА «ТОШНОТА»

Жан-Поль Сартр – писатель, которого в литературоведении принято воспринимать в большей степени как философа, иллюстрировавшего свои взгляды литературными произведениями, нежели как полноценного художника-литератора. О драматургическом даре знаменитого экзистенциалиста пишут и говорят гораздо меньше, хотя именно в качестве автора пьес он и приобрёл мировую славу.

Жан-Поль Сартр интересовался театром с юных лет: учась в Эколь Нормаль Сюперьер, он играл в студенческих постановках [2, с.11]. В опубликованных после смерти писателя воспоминаниях Симона де Бовуар отмечала, что особенно остроумному и саркастичному Сартру нравились фарсы [3, с.37].

В 30-е годы писатель познакомился и подружился с Шарлем Дюлленом, директором парижского театра «Ателье», который впоследствии поставил в своём театре прославленных «Мух»; в 40-50-е – стал зрелым драматургом. Взлёт к вершинам славы Сартра-сценариста кажется стремительным.

Но не было ли до 1943 года (года постановки «Мух», первой пьесы Сартра) в творчестве писателя неявных, «замаскированных» драматургических опытов? Нам представляется, что таким опытом может по праву считаться роман «Тошнота».

Основанием для столь смелого утверждения нам послужит доказательство того, что в своём первом и самом знаменитом романе Сартр обратился к эстетике комедии дель арте.

Стихия комического царит даже в мельчайших деталях романа. Начнём с того, что фамилия главного героя романа – Рокантен (Roquentin) – переводится с французского на русский как: 1. «потешный старик»; 2. «старый военный в отставке».

Рокантен – учёный-историк, «объездивший Центральную Европу, Северную Африку и Дальний Восток» [2, с. 21] – действительно, в соответствии со своей фамилией, находится в своего рода «отставке»: автор сообщает нам, что к моменту начала событий романа Рокантен прожил в Бувиле уже три года, уволившись с перспективной и некогда любимой работы.

Эпитет «потешный старик» также очень подходит главному герою, причём причина здесь не в возрасте (Рокантену всего тридцать лет), а в мироощущении Антуана: жизнь вызывает у него тоску и усталость, словно у восьмидесятилетнего старика.

Комическое в образе главного героя усиливается за счёт его цвета волос: рыжие волосы Антуана (предмет его гордости и источник досады для бывшей любовницы Рокантена, Анни: «Твои чёртовы волосы всё портят...Ну что прикажешь делать с рыжим мужчиной?» [2, с.89]) вызывают ассоциации с волосами Августа – первого рыжего клоуна в западноевропейских пантомиме и цирке: «В конце XIX века клоуны Том Беллинг, Дж. Гюйон, выступавшие как Августы, разыгрывали в паре с белым клоуном специальные маленькие пантомимы и сценки (антре). В этих

сценках Август представал грубоватым, но по-детски наивным хвастуном и неудачником, не лишённым хитрости» [1, с.30].

Однако образ «потешного» Рокантена построен на противоречиях. Сам герой называет себя «бледным и вялым рыжим верзилой» [2, с.134], указывая, таким образом, на совмещение в себе brutального и яркого (или сильного и жизнерадостного) с вялым и бледным. Налицо парадоксальная инверсия: перед нами *грустный* Рыжий Клоун, причём, в отличие от Августа, не наивный и хвастливый неудачник, не осознающий собственной «непутёвости», а умудрённый жизнью, самокритичный, не склонный к бахвальству и прежде успешный человек.

Для понимания комической природы образа Рокантена имеет значение и «родословная» Клоуна Августа: прототипом рыжего весельчака был Арлекин – самая известная маска комедии дель арте.

Маска Арлекина «родилась» в середине XVI века [3, с.5]., то есть ровно на три века раньше Рыжего Клоуна. Неизменными на протяжении существования маски оставались такие её характеристики, как: 1) бунтарство и анархизм; 2) наличие дубинки, которой Арлекин колотит других персонажей комедии; 3) чрезмерная любвеобильность (причём в её физиологическом аспекте) и 4) статус возлюбленного Коломбины; 5) костюм из разноцветных лоскутков [4, с. 45].

Антуан Рокантен наделён чертами Арлекина, но, как и в случае с волосами клоуна Августа, мы имеем дело с инверсией.

Рокантен: 1) бунтует он против бессмысленной «вещности» этого мира только в душе (внешние проявления бунта отсутствуют); 2) только во сне колотит (вернее, высекает) человека: «Я высек Мориса Бареса. Нас было трое солдат, и у одного из нас посередине лица – дыра. <...> мы высекли его до крови и лепестками фиалок выложили на его задую голову Деруледа» [2, с.85]); 3) регулярно занимается любовью с Франсуазой, хозяйкой «Приюта путейцев», но при этом испытывает к своей любовнице отвращение, а не страсть: «Она мне чем-то неприятна: слишком белая и пахнет новорожденным. <...> Рука скользнула вдоль бедра хозяйки, и вдруг я увидел маленький сад...<...> И всюду кишели муравьи, сороконожки и моль. <...> «Этот сад воняет блевотиной!» – крикнул я» [2, с.85]; 4) в отличие от Арлекина, не он изменяет своей Коломбине (актрисе Анни), но Коломбина бросает его и заводит нового любовника; 5) Рокантен не носит костюм из лоскутков: он коллекционирует лоскутки: «Вообще я очень люблю подбирать каштаны, старые лоскутки и в особенности бумажки. Мне приятно брать их в руки, стискивать в ладони, ещё немного – и я совал бы их в рот, как дети» [2, с.30].

В пользу «дельартовской» трактовки образа Рокантена говорит такая сюжетная деталь, как встреча с Анни во время карнавала в Бувиле.

В дневниковой записи «Канун поста» запись «Сегодня канун поста, но для Бувиле этот день мало что значит: во всём городе едва наберётся сотня человек, которые рядятся **в карнавальные костюмы**» [2, с.85] предваряет рассказ о том, как он получил и прочитал письмо от Анни, своей бывшей любовницы.

В письме Анни назначает Рокантену свидание на двадцатое февраля, а это значит, что к моменту их встречи период карнавалов перед Великим Постом как раз подходит к концу. Таким образом, мы снова сталкиваемся с инверсией: Арлекин-Рыжий Клоун (Антуан Рокантен) и Коломбина (Анни) встречаются в финале карнавала, когда у их отношений (как это и обстоит в действительности в паре «Рокантен-Анни») нет будущего.

Приведём ещё несколько аргументов в пользу гипотезы об «инверсивном» соответствии образа Рокантена маске Арлекина.

Во-первых, Сартр дважды акцентирует внимание читателя на том, что для Рокантена, побывавшего когда-то в Риме и Венеции, воплощением земного рая является Италия (родина Арлекина):

- 1) «Я вошёл в читальный зал и с одного из столов взял «Пармскую обитель». Я попытался углубиться в чтение, найти убежище в светлой Италии Стендаля. Мне это удавалось урывками, в коротких проблесках воображения, а потом я снова ввергался в грозную атмосферу этого дня...» [2, с.108];
- 2) «Можно даже облечь это в притчу: жил на свете бедняга, который по ошибке попал не в тот мир, в какой стремился. Он существовал, как другие люди, в мире городских парков, бистро, торговых городов, а себя хотел уверить, будто живёт где-то по ту сторону живописных полотен с дожами Тинторетто и с отважными флорентинцами Гоццоли, по ту сторону книжных страниц с Фабрицио дель Донго и Жюльеном Сорелем, по ту сторону патефонных пластинок с протяжной и сухой жалобой джаза» [2, с.214].

Во-вторых, Рокантен воспринимает окружающий мир, как «водевильный»: «Деревья, синие ночные столбы, радостный хрип фонтана, живые запахи, маленькие сгустки тепла в холодном воздухе, рыжий человек, переваривающий пищу на скамье, – в этой общей дремоте, в этом общем переваривании пищи было что-то комическое... Комическое... нет, до этого дело не дошло; то, что существует, смешным быть не может; но было в этом какое-то расплывчатое, почти неуловимое сходство с водевильной ситуацией» [2, с.162]. Прародителем водевиля была комедия дель арте, но комическое в комедии дель арте и комическое в водевиле – не одно и то же: водевиль отличается от комедии дель арте несоизмеримо большим количеством музыки и танцев и меньшим количеством собственно комедийного (то есть водевиль ближе к жанру мюзикла, нежели к буффонаде).

Учитывая, что Рокантен – грустный и «ущербный» Арлекин (Арлекин «навыорот») нет ничего удивительного в том, что вырождение карнавального (живого, жизнерадостного) в характере героя влечёт за собой и «вырождение» карнавального мироощущения: мир кажется Антуану не комедией, а всего лишь нелепым водевилем.

В-третьих, идентичность Рокантена как Арлекина подтверждает его любовница и театральная актриса Анни. Разговор Антуана с Анни содержит несколько намёков на причастность героев к комедии масок:

1) « – И что же , ты не... Значит, кончились эти... трагедии, внезапные трагедии, в которых маски, шали, мебель и я сам –

все играли какую-нибудь маленькую роль, а ты играла главную?» [2, с.179].

- 2) «Анни меняет не выражение, она меняет лицо, как античные актёры меняли маски – в мгновение ока. И каждая из этих масок призвана творить определённую атмосферу, задавать тон тому, что последует. Маска появляется и остаётся неизменной, покуда Анни говорит. Потом маска спадает, отделяется от Анни. <...> Я жду трагического монолога на уровне её маски...» [2, с.180].

Вышеприведённые цитаты свидетельствуют о том, что Рокантен склонен описывать своё мировосприятие в театральном ключе. Особенно важно то, что Антуан видит себя как героя пьесы: «Всё казалось ненастоящим – меня окружала картонная декорация, которую в любую минуту можно было передвинуть. Мир ждал, съёжившись, затаив дыхание, ждал своего кризиса, своей Тошноты...» [2, с.105].

Как актёра воспринимает Рокантена и актриса Анни, причём общаясь с Антуаном, она говорит о нём в третьем лице, как бы наблюдая за Рокантеном со стороны:

- 1) «Иногда я предназначала ему роль куда более важную, чем моя собственная. А он и не подозревал об этом» [2, с.179];
- 2) «Бедняга! Ему не повезло. Первый раз в жизни хорошо играет свою роль, а благодарности никакой. Ладно, уходи» [2, с.191].

Анни мыслит театрально и тогда, когда пытается постичь истину; следуя «Духовным упражнениям» Лойолы она по-своему осмысляет советы этого духовного наставника: «Знаешь, что я прочитала? «Духовные упражнения» Лойолы. Они мне очень

помогли. **Есть такой способ – сначала расставить декорации, а потом вызывать к жизни персонажей.** И тогда удаётся УВИДЕТЬ...» [2. с.190].

Итак, две главные маски романа «Тошнота» – это тоскующий Арлекин (Рокантен) и тоскующая бросившая его Коломбина (Анни).

Антиподом Арлекина является Пьеро комедии дель арте, а Пьеро, в свою очередь, представляет собой прототип Белого Клоуна в пантомимах середины XIX века [1, с. 16]. «Арлекин – Пьеро», «Рыжий – Белый Клоун» – неразлучные пары, которые являются своего рода художественной иллюстрацией принципа «единства и борьбы противоположностей».

В романе «Тошнота» воплощением маски Пьеро (или амплуа Белого Клоуна) является канцелярский служащий Ожье П., которого Рокантен про себя называет Самоучкой.

У него белые вялые руки – подобие длинных белых, свисающих до пола рукавов костюма Пьеро: «И потом, кисть его руки, словно белый червяк в моей ладони. Я тотчас разжал пальцы, и его рука вяло повисла вдоль тела» [2, с.24]. Самоучка также носит одежду, сходную с костюмом Пьеро; например, белый цвет и широкий стоячий воротник, подчёркивающий удобу шеи – явная отсылка к костюму Пьеро середины 18 века [4, с.15]: «Иногда я приподнимаю голову и вижу широченный стоячий воротничок, из которого торчит его цыплячья шея. Одежда на Самоучке потёртая, но бельё ослепительной белизны» [2, с.52]. Более того, подобно

Пьеро, Самоучка отличается женственностью: «Веки его опущены, и я без помех могу любоваться его красивыми, загнутыми, как у женщины, ресницами» [2, с.53].

Отметим также, что Самоучку, как и самого себя, Рокантен воспринимает как актёра. Особенно показателен в этом отношении эпизод, в котором Самоучку разоблачают как гомосексуалиста, пристающего в библиотеке к юношам: «*Так полагалось по роли. Быть может, Самоучка хотел бы признаться во всём, убежать, но он должен был доиграть свою роль до конца. <...> Руки повисли как плети, он был страшно бледен*» [2, с.205].

В приведённом выше отрывке мы опять встречаем черты внешности Пьеро: бледное лицо и безвольно повисшие руки. Более того, Самоучка, как и Пьеро, плачет, попав в затруднительное положение [2, с.205].

Интересно, что эпизоду публичного «линчевания» Самоучки-Пьеро предшествует описание совершенно в духе комедии дель арте – Рокантен предчувствует приближение беды и думает: «И однако с той минуты я почувствовал, что вот-вот случится какая-то беда. Все эти люди, с прилежным видом опускавшие глаза, **словно бы разыгрывали комедию**: за несколько мгновений до этого на нас как бы дохнуло **жестокостью**» [2, с.202].

Комедия дель арте действительно отличается жестокостью, жёстким чувством юмора. Интересно, что в качестве комедианта Самоучку воспринимает и главный библиотекарь – когда Ожье пытается сделать вид, что он не понимает, в чём его обвиняют, «корсиканец» вопит: «Нечего комедию ломать» [2, с.205].

Взаимоотношения традиционных Арлекина, Пьеро и Коломбины оказываются «перевернуты» в романе «Тошнота»: 1) Арлекин-Рокантен и Пьеро-Самоучка – приятели, а не соперники; 2) Коломбина-Анни бросает Арлекина-Рокантена и застрахована от назойливого внимания Пьеро не только отсутствием знакомства (Анни и Самоучка не встречаются в романе), но и нетрадиционной ориентацией Ожье.

Помимо трёх главных масок комедии дель арте в романе можно встретить и маски второстепенные: Доктора, Любовников, Панталоне, старуху и клоуна.

Маске Доктора Грациано соответствует доктор Роже. С этим персонажем Рокантен знакомится во время карнавала в Бувиле, когда заходит поужинать в кабачок на улице Часовщиков.

Доктор Грациано – доктор медицины, отличающийся высоким ростом и полнотой: «Он – огромный человек, если не сказать громаднейший» [4, с. 17]. Доктор Роже также является крупным мужчиной; Рокантен пишет, что Роже «сложён, как отставные тренеры Жуэнвиля: бицепсы толщиной с ляжку, объём груди сто десять, а ноги хлипкие» [2, с.93]. В романе очень много указаний на высокий рост и полноту Роже:

- 1) «Он входит, свирепый, подозрительный, покачиваясь на своих длинных ногах, с трудом выдерживающих груз его тела» [2, с.92];
- 2) Доктор Роже – «колосс» [2, с.93] с «толстыми ручищами» [2, с.93].

У доктора Грациано всегда ярко-розовые щёки: актёры, исполнявшие эту роль, в обилии пользовались румянами, указывая на чрезмерную любовь Доктора к алкоголю [4, с.17]. Доктор Роже, как и Грациано, является любителем спиртных напитков: в кабачке, где сидит Рокантен, он пьёт кальвадос, а Антуан также отмечает, что часто видит доктора в пивной «Везелиз». Щёки доктора Роже, как и щёки Грациано, «жуткого розового цвета» [2, с.97].

Доктор Грациано больше всего на свете любит читать наставления молодёжи [4, с.17]. Роже также любит поучать окружающих; Рокантен пишет, что доктор превратил своё прошлое *«в опыт для поучения женщин и молодых людей»* [2, с.94].

Доктор Грациано в комедии дель арте – псевдоспециалист, дилетант или шарлатан. Доктор Роже, по мнению Рокантена, также только изображает из себя профессионала: «Это они-то профессионалы опыта? Да они всю жизнь прозябали в отупелом полусне...» [2, с.95].

О том, что образ доктора Роже соответствует маске доктора Грациано говорит и восприятие Рокантена – приглядевшись к Роже, он видит маску: «Доктор Роже допил свой кальвадос. Его мощное тело обмякло, тяжело опустились веки. Я впервые вижу его лицо без глаз: **это картонная маска вроде тех, что сегодня продают в лавках**» [2, с.97]. Под «сегодня» подразумевается один из дней карнавала в Бувиле.

Итак, доктор Роже полностью соответствует маске доктора Грациано в комедии дель арте.

Маскам Любовников в романе «Тошнота» также находится соответствие. Пара влюблённых в кафе «Мабли» кажется Самоучке трогательной, а Рокантена раздражает. Антуан говорит Самоучке, что влюблённые юноша и девушка неприятны ему, так как *«они играют комедию»* [2, с.153].

Маска Панталоне, богатого бородатого старика, у которого есть дочь и который является единственным работодателем среди масок комедии дель арте, также фигурирует в романе: это месье Фаскель.

Фаскель – «толстый весельчак, с холёной бородой» [2, с.101]. Он является работодателем двух молодых артистов [2, с.99], и когда он заболевает, за ним ухаживает его родная дочь [2, с.110].

Маска старуха в комедии дель арте значительного места не занимала. Как правило, старуха появлялась в комедии лишь ради того, чтобы сказать пару важных для сценария фраз [4, с.10]. В романе «Тошнота» старуха появляется всего один раз: она передаёт официанту весточку для месье Фаскеля. Когда старуха узнаёт, что Фаскель давно не выходил из своей комнаты, она делает предположение, что старик мог умереть [2, с.100]. Примечательно, что на Рокантена слова старухи производят сильное впечатление, и он тут же начинает воображать, как умер Фаскель, как он выглядел после смерти и почти убеждает себя в том, что Фаскель мёртв. Все эти размышления (хотя Рокантен этого, вероятно, и не осознаёт) связаны со страхом смерти. Антуан беспечно мечтал о том, чтобы мир и он сам перестали существовать, но столкнувшись с угрозой смерти человека (месье Фаскеля) осознал весь ужас небытия. Панталоне – главный герой

карнавала и комедии дель арте, и его смерть может повлечь за собой гибель карнавала.

Клоуны представлены в романе «Тошнота» двумя персонажами: это «тип в пелерине» [2, с.107] и месье Ахилл.

«Тип в пелерине» – эксгибиционист, который, несмотря на холод, часами сидит на скамье в безлюдном парке в ожидании подходящей жертвы: «Человек ухмылялся про себя, будто готовился сыграть ловкую шутку» [2, с.107]. От холода у «типа в пелерине» нос становится похожим на нос клоуна: «...нос его стал таким же красным, как уши» [2, с.107]. Рокантен спасает двенадцатилетнюю девочку от мерзкой «шутки» эксгибициониста, не даёт свершиться «маленькой драме» [2, с.108].

Последний персонаж, на которого нам следует обратить внимание, – это маркиз де Рольбон, о котором Рокантен пишет мемуары. Мы не можем сказать, что маркиз соответствует какой-то конкретной маске комедии дель арте, но он является карнавальным плутом, и тот факт, что Арлекин-Рокантен испытывает к нему интерес, весьма показателен. Антуан пишет о Рольбоне: «Я страшно злюсь на этого маленького лживого фата; может, это с досады я восхищался тем, как он лжёт другим, но мне хотелось бы, чтобы для меня он сделал исключение; я надеялся, что мы, **как два ярмарочных мошенника**, стакнёмся друг с другом через головы всех этих мертвецов и в конце концов мне он скажет правду!» [2, с.84].

Ярмарочный театр – одна из популярнейших форм комедии дель арте, и ярмарочными мошенниками являются почти все её

персонажи. Таким образом, мы можем предположить, что жгучий интерес Рокантена (Арлекина) к маркизу вызван его подсознательным желанием вернуться к своим жизнерадостным карнавальным истокам.

Итак, мы видим, что сюжет романа «Тошнота» предельно театрализован и насыщен образами комедии дель арте. Антуан Рокантен соответствует Арлекину и Рыжему Клоуну (модификации Арлекина); Анни соответствует Коломбине; Самоучка (Ожье П.) – Пьеро; доктор Роже – доктору Грациано; Любовники – парочке из кафе; месье Фаскель – маске Панталоне; эксгибиционист – клоуну и старуха – маске Старухи.

Отметим, что главные маски комедии дель арте – Арлекин, Коломбина и Пьеро – подвергаются в романе инверсии, призванной показать читателю не «живой» карнавальный мир, а мир маскарада мертвецов («мертвецами» Рокантен неоднократно называет почти всех окружающих его персонажей). Мир, в который стремится Рокантен, – это сказочный образ Италии, где возможны настоящие страсти и приключения: Антуан как будто бы мечтает из Арлекина «мёртвого карнавала» превратиться в Арлекина подлинного итальянского карнавала. Тоска Рокантена – это тоска Арлекина, которого бросила Коломбина и которому даже нет нужды бороться с Пьеро, потому что последний в романе Сартра представлен гомосексуалистом. Знаменитый «любовный треугольник» не может реализоваться в мире, обуреваемом Тошнотой и Грязью («Бувиль» в переводе с французского – «Город Грязи»).

Второстепенные персонажи также являются «перевертышами» своих «дельартовских» прообразов, но в данном случае инверсия заключается в снятии комического восприятия их недостатков. В комедии дель арте порок, глупость, эгоизм высмеиваются, а в романе «Тошнота» – драматизируются.

Таким образом, мы видим, что Ж.П.Сартру была близка концепция «весь мир – театр, и люди в нём – актёры», и роман «Тошнота» был своего рода первым драматургическим опытом писателя, в котором эта концепция реализовалась.

Список литературы:

1. Сартр Ж.П. Тошнота. Рассказы. Пьесы. Слова. М., 2008.
2. Макаров С.М. Клоунада мирового цирка: история и репертуар. М., 2001.
3. Green M., Swan J. The Triumph of Pierrot: the Commedia dell'Arte and the Modern Imagination. The United States of America: The Pennsylvania State University Press, 1993.
4. Rudlin J. Commedia dell'arte: An Actor's Handbook. UK, 2002.

Поляшова Е. Е.
Научный руководитель: Бабенко Л. Г.
УрГУ (Екатеринбург)

БЕСПЛОДНЫЕ ЗЕМЛИ В ОДНОИМЕННОМ РОМАНЕ С. КИНГА: ОПЫТ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО АНАЛИЗА

«Бесплодные земли» — один из романов цикла «Темная Башня» посвященного путешествию компании стрелков, воинов-паломников, к мистическому центру Вселенной — Темной Башне. Действие в произведении происходит в мире, который сдвинулся с места (world that has moved on; здесь и далее отрывки из оригинального текста романа приводятся в скобках) и пришел в упадок, в мире, который является лишь тенью самого себя, в гротескном зыбком пространстве, отсылающем к поэмам Роберта Браунинга и Томаса Элиота. Огромную роль в организации романного пространства играет авторский концепт «Drawers» (в русском переводе «Отстойник»), иначе называемый «waste lands — «бесплодные земли».

Объем этого концепта в романе предельно широк: практически любой значимый топос в «мире, сдвинувшемся с места», является «бесплодной землей», или «Отстойником». Автор намеренно вводит в текст это сленговое слово с его выразительностью и неряшливым обаянием, чтобы заострить внимание на его смысле. Когда Роланд, один из персонажей романа, разъясняет своим спутникам значение этой лексемы, он называет Отстойником место испорченное или бесполезное – или и то, и другое вместе (*a place that's spoiled, or useless, or both*). Это широкое значение может конкретизироваться по-разному в

зависимости от контекста. «Все зависит от конкретного места и ситуации, — говорит далее Роланд. — Оно может значить помойку. Или бордель. Или игорный дом. Или то место, куда приходят жевать бес-траву» (*“That varied slightly from place to place and situation to situation. It might mean a trash-midden. It might mean a whorehouse or a place where men came to gamble or chew devil-weed.”*). Отстойником являются голые холмы и мертвые равнины, сквозь которые проходит путь паломников, дикие дебри лесов, логово медведя и каменный круг, где обитает демон, древний Особняк и заброшенная строительная площадка, тоннели под горами, где Роланд приносит в жертву мальчика, ставшего ему сыном, пустыня, по которой он идет 12 лет. В конечном счете, Отстойнику уподобляется все мировое пространство, как иллюстрирует следующая цитата:

Буквально за несколько последних дней весь Срединный Мир превратился в один населенный призраками Особняк; Срединный Мир превратился в Отстойник, превратился в Великую Пустошь. Стал бесплодной землей, населенной лишь призрачными существами – землей, которая сама стала призраком. (*All of Mid-World had become one vast haunted mansion in these strange latter days; all of Mid-World had become The Drawers; all of Mid-World had become a waste land, haunting and haunted.*)

Приведенные выше примеры показывают, что реалии, маркированные как «Отстойник», или «бесплодные земли», многочисленны и весьма разнородны. Закономерен вопрос, правомерно ли их объединение в единый концепт.

Согласно теории Л. Г. Бабенко, концепт состоит из ядерной и приядерной зоны, а также ближайшей и дальнейшей периферии. Ядерная зона являет собой ментальную суть концепта, в нее включаются базовые когнитивные признаки. Приядерная зона концепта формируется признаками, отображающими представления о существенных аспектах факта, явления или события, таких как субъектность, объектность, обусловленность, интенсивность, форма, размер, длительность и др. В ближайшую периферию включаются концептуальные признаки, которые несут информацию о связях, существующих между исследуемым объектом и другими объектами в действительности. Когнитивные признаки, выражающие представления о субъективно-модальных и оценочных смыслах, составляют дальнейшую периферию концепта [Бабенко 2010: 32-37]. Таким образом, залогом существования концепта, объединяющего собой все перечисленные выше реалии художественного мира, является наличие у них общих концептуальных признаков на данных четырех уровнях концептосферы. Эти признаки легко выделяются на основании анализа текста.

Ядерную зону концепта «Отстойник» можно сформулировать в виде следующего высказывания:

Отстойник — это видоизмененное пространство, ставшее в результате этого изменения нефункциональным (бесполезным, бесплодным), или такое, в котором человек проявляет себя как существо асоциальное.

Ядерная зона концепта раскрывается и уточняется с помощью ряда концептуальных признаков приядерной зоны.

Прежде всего, Отстойник — это пространство чем-либо или кем-либо измененное в худшую сторону. Не случайно, характеризуя его, Роланд называет его *испорченным (spoiled)*. Это топоры, которые некогда были целостными, функциональными, красивыми, ценными, наполненными чем-то, но по какой-то причине опустели, превратились в развалины, погрузились во мрак. Именно это происходит с великим городом Лад и землями, простирающимися за ним, со старинным Особняком, заброшенной строительной площадкой. Под действием времени и страшных природных катаклизмов пространство Отстойника трансформируется: объекты в нем раскалываются на части, смещаются, становятся бесформенными. Ярким примером тому является описание бесплодных земель:

В результате какого-то жуткого катаклизма эта часть мира провалилась, и вся земля, распростершаяся внизу, была выжжена и изувечена. Поверхность ее превратилось в застывшее озеро спекшегося черного стекла, вздувшегося пузырями и гребнями, которые, собственно, и холмами называть было трудно, и изрезанного глубокими морщинами и уступами, которые весьма условно можно было назвать долинами. (*The lands below had been fused and blasted by some terrible event—the disastrous cataclysm which had driven this part of the world deep into itself in the first place, no doubt. The surface of the earth had become distorted black glass, humped upward into spalls and twists which could not properly be called hills and twisted downward into deep cracks and folds which could not properly be called valleys.*)

«Испорченное» пространство становится нефункциональным, бесполезным: в заброшенном Особняке никто не живет, на

строительной площадке ничего не строят, земля становится неплодородной, — или же люди там проявляют себя как существа асоциальные: крадут, употребляют наркотики, играют в азартные игры, занимаются развратом.

Бесплодные земли либо пусты, как Великая Пустошь, либо заполнены мусором и отходами; не случайно в числе типичных реализаций этого концепта Роланд называет помойку (*trash-midden*). Лес вокруг логова медведя превращается в беспорядочный завал из древесных стволов. Земли за городом становятся местом, куда сливаются все отходы Лада.

В романе неоднократно подчеркивается, что бесплодные земли имеют огромную площадь и способны разрастаться, захватывая все новые и новые территории. Отстойник назван безбрежным (*vast*), гигантским (*titanic*), здоровенным (*huge*). Многие его жители — великаны: это исполинский (*colossal*) медведь-киборг Шардик, громадный (*huge*) Привратник, гигантские (*gigantic*) жуки.

Пространство бесплодных земель является активным субъектом, способным действовать независимо от своих обитателей. Как отмечалось выше, оно увеличивается в размерах, постепенно заполняя собой весь мир, а также излучает силу — обычно злую, чуждую, недружелюбную. Эта сила оказывает воздействие на человеческую психику. Одновременно отталкивая и притягивая, она приближает людей к безумию, отрывает от социума. О Роланде, который провел 12 лет в пустыне, его спутники говорят: «Великая Пустошь вывернула его наизнанку» (*"Big Empty turned him inward on himself and made him strange"*).

Таким образом, в ядерную зону исследуемого концепта входят концептуальные признаки «искаженность», «пространственное смещение», «нефункциональность», «асоциальная функция», «незаполненность пространства», «заполненность мусором», «крупный размер», «субъектность». Теперь обратимся к периферии этого ментального образования.

Пространство Отстойника в тексте романа последовательно уподобляется хищнику, чудовищу, а заполняющие его предметы — частям тела человека или животного: огромные камни дьявольского круга — чудовищным зубам, отверстия сточных труб в бесплодных землях — пустым глазницам, протекающая по бесплодным землям река магмы — пульсирующей артерии. Подобно живому существу, Отстойник способен видеть и чувствовать запахи, реветь, бормотать, испытывать голод и ярость, поглощать пищу. Таков Особняк, демон в образе заброшенного дома, убивающий всех, кто осмелится в него войти.

Присутствует в тексте и противоположная тенденция: бесплодные земли описаны как кладбище. Земля в логове медведя и в каменном круге, пол в особняке усеяны древними костями, превратившимися в костяную пыль. Пахнет в этих местах разложением, тленом. Бесплодные земли населяют мертвецы, призраки, демоны. Населенным привидениями особняком, кладбищем становится весь мир, где могилы зияют и мертвые не обретают покоя (*"In this world the graves yawn and none of the dead rest easy"*).

Как призрак характеризуется и сам Отстойник, например, в этой цитате: *Срединный Мир превратился в Отстойник,*

превратился в Великую Пустошь. Стал бесплодной землей, населенной лишь призрачными существами – землей, которая сама стала призраком. (*All of Mid-World had become one vast haunted mansion in these strange latter days; all of Mid-World had become The Drawers; all of Mid-World had become a waste land, haunting and haunted.*)

Итак, ближайшая периферия исследуемого концепта состоит из образно-ассоциативных концептуальных признаков «безжизненность», «бесформенность», «бесплотность», «способность воспринимать окружающий мир посредством органов чувств», «способность испытывать ощущения», «способность поглощать пищу», «способность издавать звуки».

Пространство Отстойника и населяющие его сверхъестественные существа характеризуются как крайне отталкивающие, точнее, *превосходящие в своем уродстве все предыдущие познания в области безобразного (ugly beyond the past knowledge of ugliness).*

Эмоции, которые эти места пробуждают в персонажах, также в основном негативные. Чаще всего Отстойник пробуждает в сердцах персонажей тревогу, страх, панику. Попав после смерти в пустыню, маленький Джейк плачет от ужаса, боясь, что оказался в аду. Впоследствии, ища в Особняке дверь в другой мир, он переживает несколько стадий страха. Волнение, смятение сменяется немим ужасом, а он, в свою очередь, ужасающим ощущением нарастающей паники (*terrible sense of impending panic*). Однако, несмотря на этот эмоциональный шквал, мальчик

все же находит в себе силы войти в страшный дом и отыскать в нем дверь, ведущую в Срединный мир.

Бесплодные земли автор называет мрачным ужасом (*bleak horrors*). Но при всей своей чуждости, враждебности они близки темным сторонам человеческой души, являются физическим аналогом воспаленного и больного разума и язвительного одинокого сердца (*the physical counterpart of mad mind and laughing, desolate heart*). Неодолимое очарование смерти (*deadly fascination*), которое они излучают, притягивает персонажей, особенно Сюзанну, в чьем теле живут три женщины, одна из которых – Детта Уокер – является отражением ее худших качеств, но одновременно и воплощением силы, ума, коварства.

Таким образом, на уровне дальнейшей периферии концептосферы Отстойник характеризуется эмоционально и эстетически, что позволяет автору создать яркий, запоминающийся и подчас неоднозначный образ пространства.

Список литературы:

1. Кинг С. Бесплодные земли: Из цикла "Темная Башня" : в 2 т. / пер. Т. Покидаевой. М., 2002.
2. Бабенко Л.Г. Ментальная сущность концепта в лексикографических параметрах // Новые версии лексикографической интерпретации реальности. Екатеринбург, 2010. С. 30-44.
3. King S. The Waste Lands. New York, 2003.

Рейзвих Я. С.

Научный руководитель: Полушкин А. С.,

ЧелГУ (Челябинск)

**СМЕХОВОЕ НАЧАЛО КАК АПОФАТИКА В РОМАНАХ
Г. БЁЛЛЯ «ГЛАЗАМИ КЛОУНА» И Г. ГРАССА «ЖЕСТЯНОЙ
БАРАБАН»**

«Итак, мое дело есть дело разрушения».

(«Жестяной барабан», Г. Грасс)

В последнее время термины «апофатика», «апофатический» стали достаточно популярными в современном научном дискурсе; стало «модно» говорить об апофатическом методе как о главном методе науки XXI века. Но этот «бум» апофатики наступает уже не в первый раз. Термин, родившийся как обозначение для риторической фигуры (фигура, с помощью которой оратор скрывает свои истинные намерения) [Sells 1994: 4], превратился сначала в путь божественного познания (см. Дионисий Ареопагит – два пути богопознания), а затем и в способ познания вообще, познания *via negativa* («дорогой отрицания»), что стало уже проверенной временем научной традицией, начавшейся с Френсиса Бэкона с его уходом от телеологичности, и продолжающейся до сих пор (см. работу Ирвина Джонса, определяющего всю философию Ж. Деррида, а далее и всего постструктурализма как «философию апофазиса»).

Для данного исследования чрезвычайно важно выделить основные критерии и характеристики апофатики как структурообразующего начала.

Так, апофатика:

- Есть реакция на недостаточность и несостоятельность положительных и утвердительных установок в решении проблем современности;
- Это реакция бунтарская, экспериментальная, сконструированная на принципе отталкивания от существующей нормы;
- В литературе XX века апофатика стала реакцией на мировые войны (экспрессионизм как предчувствие, модернизм между первой и второй мировой войной, литература послевоенного периода: поиск оправдания для литературного творчества (Теодор Адорно: «Возможна ли литература после Освенцима?»);
- В плане выражения литературная апофатика характеризуется:
 1. недоверием к языку, в особенности к абстрактным словам и лозунгам, отсюда либо лингвистическая «ломка», употребление абсценной лексики, либо создание новояза, альтернативного языка;
 2. пародийностью, травестированием, пейорацией, оборачивающейся поиском иного пути развития;
 3. незавершенностью, часто – отсутствием ярко выраженной альтернативы, использованием минус-приема, открытым финалом.

Публикация романов «Глазами клоуна» (1963) Генриха Бёлля и «Жестяной барабан» (1959) Гюнтера Грасса, немецких писателей - лауреатов Нобелевской премии по литературе,

вызвала большой общественный резонанс и сразу же повлекла за собой шквал критики.

И к одному, и к другому роману предъявляли одинаковые претензии:

1. отсутствие положительных героев, неудачный материал для изображения;
2. «осквернение» католической церкви, надругательство над христианским духом;
3. депрессивное и упадническое настроение;
4. критика без предложений других вариантов.

За критикой последовали многочисленные скандалы, разгромные статьи о Бёлле и Грассе, публичное сожжение в 1965 году романа «Жестяной барабан» группой неофашистов [Карельский 1979: 68].

Несомненно, что причиной столь единодушной реакции на романы являлось некоторое сходство на композиционном и тематическом уровне. Сопоставим эти романы (см. табл.).

критерии	«Глазами клоуна»	«Жестяной барабан»
ГЕРОЙ	Клоун Ганс Шнир, неудачник и пьяница	Карлик Оскар Мацерат, агрессивный и злобный, пациент псих. клиники
	В основе: образ шута (физиологические особенности, профессия, характер),	

	функция: остранение и абстрагирование	
ХРОНОТОП	<p>Место: квартира Шнира, НО – размывается воспоминаниями;</p> <p>Время: один день, НО – растягивается рассказами о прошлом</p>	<p>Место: психиатрическая лечебница, НО – размывается биографическим повествованием;</p> <p>Время: постоянно расплывается, единое повествование разбивается вставками из настоящего</p>
СТИЛЬ	Формальное превалирование эпического начала, но на деле – субъективно-лирическое, произвольное восприятие времени и пространства.	
КОНЦОВКА	Шнир сидит в ожидании Марии на вокзале, ему в шляпу бросают монетку	Оскар готовится выйти из психиатрической больницы
	У романов открытый конец, пространство перехода (вокзал, порог), т.е. далее читателю предоставляется свобода	

Оба произведения, построенные по принципу *ich-erzahlung*, в значительной степени определяют свою специфику выбором героя, восходящего к образу шута. Отсюда и проистекает нарушение единого хронотопа (шотовское сознание функционирует единовременно везде и нигде), открытая концовка (принципиальная незавершенность, отказ от системности).

Но если сопоставить образ шута и выражающееся в романах специфическое восприятие героями религии, то можно совершенно логично выйти на традиционное как для русского, так и для немецкого литературоведения противопоставление смеховой и клерикальной культуры.

Однако это противопоставление выявить очень сложно, т.к. возникает вопрос: а где же в произведениях обратный смеховому полюс религии? Ганс Шнир и Оскар Мацерат сами представляют собой сложный конструкт, соединяющий в себе два полюса (образ Шнира – это еще и травестирование христианского мифа: Христос в виде клоуна, Оскар Мацерат сам воображает себя Христом, при этом постоянно общаясь с дьяволом).

Дело в том, что само противопоставление возможно лишь при существовании оформившейся в средневековую эпоху оппозиции шута и церкви, а Бёль и Грасс обращаются не к средневековью, но к мифологии, что вообще является характерной тенденцией XX века; их герои не шуты, а трикстеры.

Образ трикстера – это неделимое, нерасщепленное синкретическое единство взаимоисключающих характеристик. Т.о. для описания механизма отношения трикстера к действительности не подходит выработанная для средневекового шута формула «ОТРИЦАНИЕ – ОСМЫСЛЕНИЕ – УТВЕРЖДЕНИЕ=ВОЗРОЖДЕНИЕ». Утверждение как таковое не прописывается и не обозначается. Оно проглядывает СКВОЗЬ и ЧЕРЕЗ отрицание. Значит, формула образа трикстера представляет собой «ОТРИЦАНИЕ(УТВЕРЖДЕНИЕ)», что является ничем иным, как определением апофатического метода.

Апофатика Г. Грасса в большей мере лежит на поверхности, обращение к мифологическим пластам в романе «Жестяной барабан» происходит более явно, в то время как апофатика Г. Бёлля - более скрытая, мифологический синкретизм выявляется только при глубинном анализе.

Таким образом, можно опровергнуть обвинения в адрес обоих романов:

- отсутствие абсолютно положительных героев и описания альтернативной идеальной реальности является прямой иллюстрацией апофатического метода, т.е. утверждения, которое происходит через абсолютное отрицание;
- критика существующей церкви и травестирование библейского мифа приводит к созданию по контрасту образа истинной веры в читательском сознании;
- авторская позиция не является депрессивной или упаднической, авторы не являются сатириками, исключая себя из смехового поля: изображая

абсолютную противоположность идеальному, они используют смеховое начало, вызывающее амбивалентность восприятия, что и приводит в конечном итоге к достраиванию читателем самостоятельно отсутствующего, а вернее, проглядывающего сквозь отрицание, утверждения.

Список литературы:

1. Карельский А. В. Бунт, компромисс и меланхолия // Вопросы литературы. 1979. № 7. С. 66–110.
2. Conard R. C. Understanding Heinrich Böll. Columbia, 1992.
3. McCarthy J-A. The Tin Drum – myth and reality, or the eternal return // Remapping reality: chaos and creativity in science and literature. Amsterdam, 2006. P. 265–322.
4. Sells M. A. Mystical languages of the unsaying. Chicago, 1994.

СЕКЦИЯ 1. ЗАРУБЕЖНАЯ КЛАССИКА

Белоруссова С. Ю.

Научный руководитель: Куш Т. В.

УрГУ (Екатеринбург)

ЖЕНСКИЙ ОБРАЗ В ЗАПИСКАХ ИТАЛЬЯНСКОГО ГУМАНИСТА КИРИАКО АНКОНСКОГО

Итальянский купец и антиквар Кириако Анконский (1391-1452) был известен в гуманистическом обществе Италии беспрестанными поисками остатков классической древности: он разыскивал и описывал памятники, копировал античные надписи, коллекционировал рукописи и артефакты, найденные на территории бывшей Римской империи и Греции. Благодаря торговой деятельности, он имел возможность много путешествовать по местам древних эллинов и тем самым сочетать профессиональную деятельность со своими антикварными увлечениями.

Впечатления от своих поездок Кириако отражал в своих письмах и дневниках [Cyriac of Ancona, 1-365]. В этих записях путешественник фиксировал реальные события, например, он писал о турках, которые несли на тот момент угрозу всему западному миру. Итальянец описывал обычаи народов, за которыми он наблюдал в течение своих поездок, а также он фиксировал на страницах своих дневников результаты поисков памятников классической древности. Кроме того, Кириако Анконский старался использовать язык мифа для объяснения событий происходивших с ним. Переход на образный стиль

отображения фактов был свойственен деятелям ренессансной культуры, так как они тем самым пытались подражать древним авторам и понять свою эпоху так, как бы ее поняли люди того времени.

Эпистолы единомышленникам Кириако Анконского содержат немало обращений к морским образам. Важен факт, что большую часть жизни итальянский купец провел на торговом судне, пересекая Средиземное, Эгейское, Мраморное и Черное моря. Однако в первую очередь обращение к морским образам вызвано следованием традициям древних авторов, которые с бушующей морской стихией сравнивали и битву, и собрание народа, и настроение героев [Миллер, 360].

Интересно, что Кириако обходил вниманием древнеримского покровителя водных стихий Нептуна. Большая часть его обращений адресована древнегреческим нимфам – нереидам – покровительницам рек и морей. Для Кириако Анконского нимфы были не просто защитницами от стихий. Описывая нереид, он улавливал в их образах особый смысл. Нимфы для Кириако были идеальными женскими образами, сочетавшими выразительные женские черты. Например, в воображении Кириако, нимфа Урания «смотрела и одевалась как скромная дева. <...> укутанная в Честь, она сияла в своих роскошных белых одеждах» [Cyriac of Ancona, 267].

Неженатый Кириако [Belozerskaya, 78] считал «своей возлюбленной» нимфу Цемодоцею. Трудно судить о реальных избранницах анконского купца, но образ Цемодоцеи – покровительницы водного пространства – всегда был рядом с

Кириако во время его морских путешествий. Он пытался визуально передать образ этой нимфы. При копировании изображения памятника Святой Софии на страницах своих дневников Кириако нарисовал нимфу Цемодоцею рядом с античным монументом. Нереидская нимфа на этом изображении держит в руке корабль, на котором, судя по всему, Кириако совершал свои коммерческие поездки. Согласно одному из писем, однажды именно нимфа спасла его торговый корабль от катастрофы [Cyriac of Ancona, 21].

Капризы морской стихии представлялись Кириако игрой страстей морских божеств. Так, вблизи острова Хиос гуманист изобразил бушующее море как борьбу между нимфами и другими морскими божествами [Cyriac of Ancona, 231-233]. Тем самым, эмоции самого Кириако выражались языком морской мифологии.

Для итальянского путешественника, увлеченного поисками остатков классической древности, греческие божества не раз выступали в качестве проводников по местам античной цивилизации. Так, во время безуспешных поисков храма на острове Хиос, Кириако, по его словам, пришли на помощь нимфы [Cyriac of Ancona, 265]. Нереиды не раз выступали в качестве трансляторов благих вестей. Например, они сообщали об удачных действиях европейцев против турок [Cyriac of Ancona, 205].

Кроме того, в уста дочерей Нерее итальянский путешественник вкладывал поэмы собственного сочинения. Он приписывал им авторство этих произведений, называя себя лишь

«редактором» [Cyrilac of Ancona, 211]. Поэмы содержат восхваления мест, значимых событий, выдающихся людей и даже самого Кириако.

В письмах итальянского путешественника нередко упоминаются музы Клио, Терпсихора и другие женские персонажи античного пантеона. Более того, к музе Каллиопе Кириако обращался даже как к «своей супруге» [Cyrilac of Ancona, 217]. С одной стороны, путешественник из Анконы в своих ранних письмах определял их как покровительниц ума и красноречия. С другой стороны, в более поздних записях итальянец не выделил женских божеств в особую группу: он описывал их деятельность в качестве морских образов, смешивая муз с нимфами Нерея. Например, при копировании барельефа с изображением муз в городе Самофракия итальянец называл их именами нереидских нимф [Lehmann-Hartleben, 115-116]. Кроме того, перерисовывая муз, путешественник добавлял им элементы внешнего убранства, которые отсутствовали на архитектурном памятнике. Тем, самым, Кириако пытался выразить свое понимание и представление красоты муз. Поэтому, скорее всего, Кириако ассоциировал их не с богинями, а как, подобно нереидам, с идеальными женскими образами.

В записях Кириако присутствуют и реальные женщины, однако они также находят свое отождествление с божественным происхождением. Так, описывая красивую девушку, итальянец писал, что не девушка своей красотой имела сходства с нимфой, а наоборот. На одном из праздников именно «Полигимния переменилась в статную, скромную, очаровательную Изабеллу

Сильватико» [Cyriac of Ancona, 263]. Там же Каллиопа «преобразилась в Елизавету Марию, вдохновенную Фебом, облаченную в золото и бессмертный плащ цвета неба, подарок от отца Юпитера, который возвышал ее голову золотыми косами» [Cyriac of Ancona, 265].

Идеал женщины Кириако имел черты божественного совершенства. Описывая нимфу, итальянец предлагал свое понимание красоты представительниц прекрасного пола. Копируя рисунок с изображением мифических женских образов, Кириако не ставил себе цель фактографично перенести рисунок на страницы своих дневников, для него было гораздо важнее, чтобы женский образ был наиболее прекрасен в его понимании.

В целом, через исследование мифологического пласта, включая анализ образов античных богинь, в записях итальянского путешественника можно рассмотреть особенности личности эпохи Возрождения. Можно говорить о фрагментарности познаний анконского купца в области классической мифологии, однако это позволяет различить глубину его погружения в античную мифологию и ее значимость для его идентичности. Мифология оказывается для Кириако референтной областью, в том числе и в эстетике восприятия женской красоты. Глазами и мыслями Кириако Анконского мы можем видеть не только его внутренний мир, но и ценности круга его современников, которым он адресовал свои послания.

Список литературы:

1. Миллер Т. А. Образы моря в письмах каппадокийцев и Иоанна Златоуста // Античность и современность. М., 1972. С. 360-369.
2. Belozerskaya M. To wake the Dead. A Renaissance Merchant and the Birth of Archeology. N.-Y., 2009.
3. Cyriac of Ancona. Later travels / Edited and translated by E. W. Bodnar. L., 2003.
4. Lehmann-Hartleben K. Cyriacus of Ancona and Aristotle in Samothrace // Hesperia. 1943. Vol. 12, № 2. P. 155-196.

Бортников В. И.

Научный руководитель: Дмитриева Т. Н.

УрГУ (Екатеринбург)

**СЕМАНТИЧЕСКОЕ ВАРИИРОВАНИЕ ОДНОКОРЕННЫХ ПАР
ЛАТИНИЗМОВ В ПЕРВОМ МОНОЛОГЕ САТАНЫ КАК
КОНТЕКСТУАЛЬНОМ ЭЛЕМЕНТЕ ПОЭМЫ ДЖОНА МИЛЬТОНА
«ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ»**

Выделение в системном подходе к тексту критерия целостности позволяет исследователю анализировать текстовую реальность как находящуюся в промежуточном положении – между состояниями стабильности и неравновесия. «Тексту как системе свойственны две противоположные тенденции: симметрия и асимметрия». [Андрусева 2010: 7] Внутренние механизмы, по-видимому, способны уравновесить значение этих тенденций, так что в случае употребления повторов мы говорим, по-видимому, о симметрии, в то время как построение синонимического ряда, согласно той же мысли, свидетельствует о наличии асимметрии. Вместе с тем и при повторе, то есть при совпадении плана выражения, и при синонимии, где большей степенью совпадения характеризуется план содержания, имеет место дивергентно-конвергентный характер «стилевого дирижирования инструментом слова» [Эйдинова 2009: 43]. Приведём пример категориальной синонимии. Можно построить «список константных лексических средств выражения "неопределённости"... и частотность в сборнике» того или иного автора [Лещёва 2010: 2]. Синонимами в аспекте категориальной репрезентации становятся лексемы и фразовые единства разной морфосинтаксической

принадлежности и адгерентности; служащие одной, целостной текстовой категории, они поставлены в отношения конвергентности при материально заданном различии. Синонимические отношения, служащие эволюционному сближению, видны в очерке Дм. Быкова «Был ли Горький?» (2008), «построенном по принципу смены масок: Бродяга, Изгнанник, Беглец, Пленник» [Снигирёва, Подчинёнов 2009: 261].

Интерес к семантическим расхождениям в пределах равных по длине и звучанию лексем объясняется выстраиваемым в заданном контексте парадоксом изощрения загадки в том месте, где, на первый взгляд, имеет место не более как функция усиления. Исследователь творчества Пастернака А.П. Казаркин приводит такой пример:

Не спи, не спи, художник,

Не предавайся сну, –

Ты вечности заложник

У времени в плену.

Противопоставление времени и вечности, заданное как «антагонизм всё уничтожающего времени» [Казаркин 1979: 63] при жизни в реальном измерении, по мнению исследователя, противопоставляет первое «не спи» второму. Есть сон в реальности и в вечности, дополняющие друг друга в пределах общей категории *tempōris*. Предаваться ни тому, ни другому не следует, о чём свидетельствует следующий, синтетический, стих.

Рассмотрим первое предьявление лексического повтора в пределах одной синтагмы в поэме Джона Мильтона «Потерянный Рай»:

...**Equal** hope

And hazard in the glorious enterprise,

Joined with me once, now misery hath **joined**

In **equal** ruin.

(l, 88 – 91) [Milton 2003: 138]

(«Общія гордыя надежды сделали некогда моимъ союзникомъ въ смеломъ и славномъ предпріятіи – теперь несчастье снова соединило насъ въ общей гибели». [Потерянный Рай 1895: 12])

Первая однокоренная пара лекси́мы “equal” причудливо обрамляет вторую – “join”. Обе пары построены из латинизмов, но первый следует признать чистым, взятым непосредственно из латинского языка заимствованием, в то время как второй, “join” (l, 90), подвергся существенной обработке в языке-посреднике (французском) [Onions 2005 – 2006: 321, 497]. По-видимому, изыскания в области латинизмов, касающиеся репрезентируемой «предъядерной дискурсивности» [Коды русской классики 2010: 66], следует дополнить соотношением ближней и дальней периферии поля внутреннего движения текста в зависимости от этимологической составляющей входящих в это поле лексических компонентов, хотя данный вопрос подлежит раскрытию на более обширном материале.

Контекстуальная диверсификация обеих единиц отчётливо просматривается в кольцевом построении синтагмы: вокруг оппозиции "once – now" («некогда <ранее – В.Б.> – теперь» группируются оба "joined", сочетающие противопоставление «прошлого – настоящего» (смысловое время) и «предпрошедшего – прошедшего» (грамматическое время, оппозиция длительного и законченного прошедшего: "hath" как арх. "has"). Определяемое прилагательным "equal" существительное становится в позицию подлежащего лишь в отношении «надежды». Во втором случае латинизм входит в обстоятельственную группу, второстепенную в отношении подлежащего. Главным синтаксически представлено «несчастье», а не «гибель». Произносящий этот монолог в собственную гибель поверить не способен, как видно из следующих слов:

Nor what the potent Victor in his rage

Can else inflict, do I repent, or **change**,

Though **changed** in outward lustre...

(I, 95 – 97)

В переводе Аркадия Штейнберга эти строки получили хрестоматийную известность:

Но пусть

Всесильный Победитель на меня

Любое <оружие – В.Б.> подымает! – не согнусь

И не раскаюсь, пусть мой блеск померк...

Перед нами семантический центр, риторическое ядро в пафосе первого монолога Сатаны. Герой воскрес, оправился от падения *"in bottomless perdition"* – «в бездонную глубину» Ада. Латинизм *"change"* в похожем на предыдущее кольцо построения заключён как бы в самую середину. Модальное *"do"* способствует переводу первого словоупотребления в план будущего времени, таким образом способствуя абсолютному противопоставлению прошедшего (ср. вторую форму причастия, ст. 97) и настоящего-будущего глагольного компонентов. Перемена формы, таким образом, вместе с местообитанием для Сатаны ничего не значит; куда важнее «начинка» – дух непокорности, отсутствие намёка на раскаяние в словах. На деле раскаяние, возможно, посетит героя чуть позднее, когда, вслед за Вельзевулом, восстанет несметная *"horrid crew"* (I, 51, в наиболее современной переводческой традиции не «войско», а «ужасная орда», см. тексты 1901 и 1976 гг.). «Набор этот без восстания не мог обойтись» [Герцен 1959: 41], Сатане же не суждено обойтись без раскаяния (см. ст. 619 – 621 перед последним монологом Песни первой, где слёзы трижды не дают герою начать говорить).

Отметим, что на примере передачи *"change"* советским переводчиком оказывается удобной демонстрация конвергентных отношений формально не совпадающих единиц. «Согнуться» («раскаяться» – эквивалент *"repent"*, также латинизма) и «померкнуть» вряд ли можно квалифицировать как контекстуальные антонимы; вся художественная структура имеет целью эти единицы сблизить. Не последняя роль в данном

внутреннем механизме отводится архетипическому соответствию исходным единицам. Осуществлённая посредством смены в системе непосредственного окружения второго “changed” диверсификация эквивалентов как бы сглаживается, нейтрализуется общим условным наполнением «хотя» (см. исходное “although”) и «пусть» в ПТ.

«Ядерная» пара латинизмов не снимает риторической нагрузки с последующего повтора:

<Sense – В.Б.> That with the Mightiest raised me to
contend,

And to the fierce **contention** brought
along

Innumerable force...

(I, 99 – 101)

Случившееся не просто вновь и вновь встаёт перед глазами говорящего. Факт «борьбы» растёт, ширится в плане количества участников, обретает черты ярости (“fierce”). Переживаем мы вместе с героем не прошлое, а настоящее, не данность, а процесс, движение по спирали. Глагольный компонент оппозиции теряет собственную временную соотнесённость (инфинитив в значении цели: букв. «поднял, чтобы бороться»). Кажущаяся тенденция глагольного субстантивирования (ср. пер. 1895 г.: «...негодованія, подвигшаго меня на **борьбу** съ Всемогущимъ. Въ этой яростной **войне** несметныхъ силъ...» [Потерянный Рай 1895: 13]) не опредмечивает действие; в уже

свершённом синтезируются и данность, и деятельность. Получает место внутренняя диалогизация монолога (внешне, напомним, Сатана обращается к Вельзевулу, т. е. монологическая целостность входит в состав широкого, фрагментированного в пределах текста диалогического поля), когда общение происходит с ситуацией-субъектом, а не с человеком-субъектом.

Представляется возможным обнаружить ещё одно кольцо вокруг последних двух пар латинизмов на материале лексемы "force" (см. ст. 101). Ещё в 94 строке герой воскликнул: "Till then who knew / The **force** of those dire arms?" («Доднесь кто ведал **мощь** сих проклятия достойных стрел?» [Мильтон 1777: 5]) Метонимизация признака до пределов оружия, а затем и до субъекта (признакового субъекта) в виде целого войска заключает в себя и компонент «изменения» ("change"), и компонент растущей (как показано выше) «борьбы» ("contend – contention"). В диалогическое единство заключаются сразу три пары латинизмов; лексемы "contendēre" и "fortis" [Onions 2004: 209, 369] могли бы вступить в оппозицию с "cambiāre", этимона для "change" [Onions 2004: 162], означającego «производить торговый обмен» [Дворецкий 2006: 115] и явно не принадлежащего полю «военные действия». Расширение значения позволяет поэту «овнешнить» латинизм (в смысле, пару латинизмов), так что смещение определяемого слова от «оружие» ("arms") к «несметным силам вооруженных Духов» (вспомним перевод 1895 г.) характеризуется именно как изменение, или расширение (лексико-этимологическая трансформация становится языковым, внешне выраженным фактом).

Далее “force” абсолютизируется ещё в одном словоупотреблении:

We may with more successful hope resolve
To wage by **force** or guile eternal war...

(I, 120 – 121)

(Пер. 1976 г.:

Мы вправе на победу уповать:

В грядущей схватке, хитрость применив,

Напружив **силы**, низложить Тирана...

(I, 130 – 132))

Позиция однородных элементов “force” (латинизм «сила») и “guile” (галлицизм общероманской природы со значением «хитрость» [Onions: 418]) в варианте перевода Аркадия Штейнберга обнаруживает отношения хиастической природы в сопоставлении с оригиналом. В «силах», поставленных после «силы оружия» и «силы Духов», соединена, таким образом, ещё и «хитрость», в контексте прочитываемая как «сила хитрости». Третье, итоговое, “force” становится гораздо более сильным за счёт указанного семантического синтеза, а не только благодаря трансформации числа (единственное → множественное).

Категориальная выраженность множественного числа через сопоставление с оригиналом может быть поставлена под сомнение. Подставим перед «силы» лексему со значением частичности, как то: «часть», «толику», «элемент» (вин. п.: напружив –

что?). Итак, Духи, даже падшие, напрягают одновременно силы все и силы *не* все, т. е. какую-то часть оставшейся в них силы. К целому, к единице «сила», в русском тексте добавлена ещё дробь, так что единица ещё увеличивается на большее, чем нуль, число. Перед нами «сила выросшая» в сравнении с “force” – грамматическая двойственность семантики подтверждает контекстуальную перестановку, контекстуальное прибавление «хитрости» к итоговой, синтетической силе.

В тройном кольце “force” заключены не две, а три пары латинизмов. Даже Падший Ангел продолжает подчиняться Небесному триединству, по крайней мере в собственном монологе. Третья пара «заключённых» латинизмов ярко выведена в пределах одного, 103-го стиха поэмы «Потерянный Рай»:

His utmost **power** with adverse **power** opposed... [Milton 2003: 139]

В изысканиях, посвящённых отмеченному нами латинизму, показана тенденция контекста к подчинению второго словоупотребления первому [Юбилейная студенческая конференция 2010: 30], в частности в плане соотнесённости – несоотнесённости с субъектом действия («владельцем силы»). Внешне это отражается в опущении переводчиками второго компонента, так чтобы исключить повтор. За всю историю переводов поэмы на русский язык (известно не менее 12 текстов, где Песнь первая переведена полностью) только в одном случае повторение не было устранено. Близостью к оригиналу качественно характеризуется самый первый ПТ – 1777 г.:

«Противу его до крайности напряжённой силы поставили встречную силу...» [Потерянный Рай 1777: 5].

Сила «Его» («Господня»), кажется, должна ослабеть с увеличением предикативных (первичных и вторичных) компонентов: “adverse” («встречная»), “opposed” («поставили», а в отрывке оригинальном можно прочесть и как причастие прош. вр.: «(противо)поставленная»). Но для героя сражение проиграно уже в пресуппозиции к “dubious battle” (ст. 104). Местоимением “His” сказано всё; сколько элементов, даже близких к глаголам (ср. “advertēre”, “opponēre” в лат. – инфинитивы III группы спряжения), ни противопоставляй Господнему силовому монолиту (“utmost”, «до крайности напряжённая», как поддержка “power”, см. ст. 103), бой выиграть не получится. Варьированием определений Сатана как бы юлит перед Всесильным (ср. “Omnipotent”, I, 49, читай: «перед армией Всесильного»). Риторическое снижение в описании армии победителей не мешает торжеству (“in th’ excess of joy”, I, 123, букв. «в порыве торжества» – оба знаменательных компонента также латинизмы) этой армии, а не «орды» (“crew”, I, 51) говорящего, в конце первого монолога.

Число «окольцованных» латинизмов составляет, таким образом, три пары, что в сумме с тройным, так сказать, поясом даёт девятку. Именно столько основных миров включает Рай (и столько же Ад) у Данте; пройденный по абсолютной вертикали путь, в аспекте парности однокоренных единиц, оказывается возможным высчитать на материале латинской лексики. Между отмеченными единицами «Всесильный» и «орда», ранее (в 50-м стихе), встречается собственно числительное «девять» во временном

значении (именно девять дней и ночей поверженные лежали в Аду, оглушённые падением, прохождением через дважды девять миров). Тройной набор «девяток» вновь выводит нас к Священному Триединству, не освобождая от этого Триединства и весь первый монолог Сатаны. Этим же числом 27 исчисляется и хронотоп поэмы, хронотоп прошлого и настоящего планов произносимого монолога.

За пределами «кольца» лежат четыре латинизма, или «малое кольцо». Прибавление этого числа («Триединство + отколовшийся собрат, Ангел») к девяти даёт тринадцать. Это сумма всех Духов, которые будут названы по именам в Песни первой, но это же и сумма композиционных элементов исследуемой Песни [Бортников 2010: 5]. Итак, предвосхитить все «чёртовы дюжины» предоставлено главному «чёрту», чей монолог является не первым и даже не вторым, а лишь третьим по счёту структурным текстовым сегментом. Лидеру повстанцев не могла не достаться роль открывающего диалог: первое впечатление столь же проникновенно не смог бы выразить кто бы то ни было находящийся в подчинении. С такой силой свобода не звучала бы даже у духа второго ранга (Вельзевула), отвечающего Сатане; недаром риторическая фигура однокоренного повтора латинизмов не встречается в ответах «второго по силе и преступлению» («сила» снова "power", I, 79) ни разу.

Общее название обозначенной фигуры, усиливающей мощь звучания лексемы посредством повтора, антанакласса (антанаклассис). Если выделять в обнаруженных парах «тройного кольца» разновидности этого приёма прибавления, в плане

семантики перед нами вырастает так называемая плока [Хазагеров, Ширина 1999: 260], поскольку единицы в парах вступают между собой в отношения контекстуальной антонимии (в противоположность диафоре, где значения нестрого разные, нестопроцентно обратные). Антонимия же «малого кольца» (пары “equal – equal”, “joined – joined”), соотносится с одним референтом и поэтому может быть рассмотрена как вариант редупликации: герои равны надеждой прошлого и гибелью настоящего, соединены идеей и падением, так что вряд ли Сатана и Вельзевул окажутся в отношениях «протагонист – антагонист».

Произносящий первый монолог «Архивраг» (ср. номинацию перед монологом: “Arch-Enemy”, I, 81) как бы готов сказать: «За работу, более медленную и осторожную, более выдержанную и настойчивую!» [Ленин 1982: 109]. Распределение однокоренных пар латинизмов по кольцам позволяет в развитии основной части монолога воплотить обе идеи: совместность планируемых действий и учёт допущенных ошибок.

Список литературы:

1. Мильтон Дж. Потерянный Рай / комментарии И. Одаховской, вступ. ст. А. Аникста. М., 1976.
2. Потерянный Рай: Поема героическая I. Милтона / пер. с англ. В. Петров. М., 1777.
3. Потерянный Рай и Возвращённый Рай: Поэмы Джона Мильтона с 50 картинами Густава Дорэ / пер. с англ. А. Шульговской. СПб., 1895.

4. Андрусенко Т. В. Системно-динамическая организация текстового пространства в синергетическом аспекте : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2010.
5. Бортников В. И. Дом в художественной картине мира переводного текста (о русскоязычных эквивалентах латинской лексики концепта домашнее в переводе 1835 г. поэмы Джона Мильтона «Потерянный Рай») // Коды русской классики: «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код : материалы III междунар. науч.-практ. конф. Самара, 2010. Ч. 1. С. 65-69.
6. Бортников В. И. Лексемы "Power" и "prepare" в русскоязычном переводном контексте 1780 г. поэмы Джона Мильтона «Потерянный Рай» // Юбилейная студенческая конференция, посвящённая 90-летию УрГУ : сб. лучших студ. работ. Екатеринбург, 2010.
7. Бортников В. И. Разновременные русские переводы поэмы Джона Мильтона «Потерянный Рай»: особенности передачи латинизмов : автореф. вып. квалифиц. работы ... бакалавра филол. наук. Екатеринбург, 2010.
8. Герцен А. И. Собр. соч. : в 30 т. Т. 17. М., 1959.
9. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. 10-е изд., стер. М., 2006.
10. Казаркин А.П. Тема поэта в творчестве Бориса Пастернака (Вопросы оценки) // Художественное творчество и литературный процесс. Томск, 1979. Вып. 2. С. 61-74.
11. Ленин В. И. Полн. собр. соч. : в 55 т. Т. 44: Июль 1921 – март 1922. Изд. 5-е. М., 1982.

12. Лещёва А. Н. Природа текстовой категории «неопределённость» (на материале лирики И. Бродского) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2010.
13. Снигирёва Т. А., Подчинёнов А.В. Карнавал масок: личность писателя в современном литературоведении // Литературный текст XX века: проблемы поэтики : материалы II междунар. науч.-практ. конф. Челябинск, 2009. С. 258-264.
14. Хазагеров Т. Г., Ширина Л. С. Общая риторика: Курс лекций. Словарь риторических приемов. 2-е изд., перераб. и доп. Ростов-на-Дону, 1999.
15. Эйдинова В. В. Энергия стиля. Екатеринбург, 2009.
16. Milton J. Paradise Lost // Milton J. The English Poems. Oxford University Press, 2003. P. 136-156.
17. The Oxford Dictionary of English Etymology / Edited by S. T. Onions etc. Oxford ; Hong Kong, 2005/2006.

Зеленин Д. А.

Научный руководитель: Лаврентьев А. И.

УдГУ (Ижевск)

КОНЦЕПТЫ ХАОСА И ПОРЯДКА В ПРОИЗВЕДЕНИИ

ГЕРМАНА МЕЛВИЛЛА «МОБИ ДИК»

Великое, и самое известное произведение Мелвилла «Моби Дик» было не раз названо «его лучшей книгой» [Зверев 2000: 139], и произведением уникальным, и «в полном смысле исключительным» [Трубников 1989: 56], но уже после смерти самого автора, так как при жизни писателя книги его, и в частности, «Моби Дик» считались «странными», и даже непонятными. В наше же время книга признаётся шедевром и одним из величайших американских романов XIX века. Так как основная тема романа – это мироустройство, то, соответственно, проблема закономерно связана со структурой мира и местом человека в этом мире, а, следовательно, с порядком или его отсутствием – проблемой хаоса и порядка.

Неслучайно в монографии «Концепты Хаоса и Порядка в литературе США» Е.А. Стеценко, анализируя основные произведения американской литературы сквозь призму двух заявленных ею понятий, также уделяет внимание и роману «Моби Дик».

Как отмечается в предисловии к книге, «в древнегреческой мифологии хаос ассоциировался с океаном, безграничной, неуправляемой, непредсказуемой и мрачной стихией» [Стеценко 2009: 5]. Мелвилл, будучи очень щепетильным к мелочам, практически всю первую главу рассуждает о воде и о сути моря.

Одна из характеристик такова: «...глубокий смысл заключён в повести о Нарциссе, который, будучи не в силах уловить мучительный, смутный образ, увиденный им в водоёме, бросился в воду и утонул. Но ведь и сами мы видим тот же образ во всех реках и океанах. Это – образ непостижимого фантома жизни; и здесь – вся разгадка» [Мелвилл 1987: 51]. Таково первое определение океана-хаоса, которое даёт Мелвилл.

Пространство океана в романе – это и есть хаос, который Мелвилл наделяет одновременно разрушительным и созидательным элементами – как пишет Стеценко, это одновременно и Ноев Потоп (несущий гибель) и Ноев Ковчег «как возможность становления новой жизни» [Стеценко 2009: 62]. О деструктивном характере океана Мелвилл пишет, например следующее: «...как бы ни хвастался младенец-человек своими познаниями и искусствами <...> – всё равно на веки вечные, до самого судного дня, будет море измываться над людьми, губить человеческие жизни и в пыль разносить гордые, крепкие фрегаты, хотя, <...> человек утратил в конце концов первоначальное чувство ужаса, естественно вызываемого морем» [Мелвилл 1987: 316]. О созидательной функции океана в работе Е.А. Стеценко говорится следующее: «Это небытие, но в нём заложен потенциал творения: оно порождает богов, которые, в свою очередь, создают всё сущее» [Стеценко 2009: 5]. Здесь уместно вспомнить миф о рождении Афродиты, вышедшей из океанской пены.

Хаос у Мелвилла это не только океан – всё его пространство и содержимое это, по сути, тот же хаос, что Мелвилл постоянно иллюстрирует. Описывая китов, он пишет, что «таинственные подводные пути кашалотов <...> непостижимы для китобоев»

[Мелвилл 1987: 224], то есть они не поддаются никакому упорядочиванию – они совершенно хаотичны.

В главе LXXXVII Мелвилл описывает встречу со стадом китов, которые, внезапно «обомлев», своим поведением проявляют все черты хаоса: «Расходясь друг от друга во все стороны, они здесь и там описывали большие круги или плыли бесцельно в разных направлениях, пуская низкие толстые фонтаны – признак полного смятения и паники» [Мелвилл 1987: 419].

Это - отображение концепта хаоса в романе в очень общем виде, потому что описание китов и пространства океана занимает у Мелвилла большую часть книги, и черты хаотичности пронизывают все главы «О китах».

Но, безусловно, картина мироздания Мелвилла это не только хаос – это вечная и непрерывная борьба хаоса с порядком. В работе Стеценко «Концепты хаоса и порядка в литературе США» проводится мысль о том, что «основной конфликт романа не между <...> порядком и хаосом, <...> а между высшей и человеческой волей». Однако, противоборство хаоса и порядка является не только не менее важным, но и становится одной из основополагающих проблем всего романа, которая красной нитью проходит в романе от начала и до конца – и более того, в конце концов Мелвилл её разрешает.

Но для того, чтобы в полной мере её понять и оценить, необходимо уяснить, как Мелвилл определяет «порядок». Можно обратиться хотя бы к самой первой главе, чьё название «Очертания проступают» уже сообщает нам об образовании некой формы из бесплотной массы. Мелвилловское «Я» в романе – Измаил - с самых первых строк говорит нам следующее: «... всякий раз, как

ипохондрия настолько овладевает мною, что только мои строгие моральные принципы не позволяют мне, выйдя на улицу, упорно и старательно сбивать с прохожих шляпы, я понимаю, что мне пора отправляться в плавание, и как можно скорее» [Мелвилл 1987: 49]. Жизнь Измаила «на суше» для него представляет некий хаос, некую неупорядоченность и беспокойствие. Океан же для него представляет совершенно иную жизнь – это мир «с водной стороны». Он поступает матросом на корабль, и жизнь его приобретает порядок. Это важно – всё на «Пекоде» говорит нам о строгом порядке, и о строгом распорядке. Можно привести следующую цитату из главы LIV:

«Надо вам сказать, джентльмены, что приборка палубы в море – это такая работа, которая выполняется каждый вечер в любую погоду, кроме сильнейших штормов; известно, что она производилась даже на судах, уже буквально идущих ко дну. Такова, джентльмены, неизменность морских обычаев и *инстинктивная любовь к порядку* (курсив мой – Д.З.) в морях, из которых иные откажутся утонуть, не умывшись предварительно» [Мелвилл 1987: 288]. Любовь к порядку Мелвиллом, безусловно, отмечена не случайно. Корабль в романе, да и вообще, в совокупности с его командой, представляет собой как будто бы единый действующий механизм, со всеми его винтиками. Недаром Мелвилл завершает эту мысль в финальных строках романа: «Доблесть того, малодушие этого; порочность одного, чистота другого – всё разнообразие было слито воедино и направлено к той неизбежной цели, на какую указывал Ахав».

«Пекод» - это одинокий странник, упорядочивающий действительность в пространстве хаоса – океане. И действительно,

на «Пекоде» нет ничего, что бы могло охарактеризовать его с точки зрения хаоса. Сам Ахав, хотя личность и противоречивая, имеет черты лица прямые и очень строго очерченные. Об Ахаве никогда нельзя говорить однозначно – и поэтому мы склоняемся к мнению, что он вбирает в себя черты как Хаоса, так и Порядка. Его хаотичность – в деструкции натуры – он сломлен изнутри, и он пышет мстостью, он разгорячен и готов на всё. А черты Порядка в нём, за исключением внешности, в его желании установить в мире свой, Высший Порядок, Высшую Справедливость. Ахав говорит: «Есть один Бог – властитель земли, и один капитан – властитель «Пекода»!» [Мелвилл 1987: 507]

Можно утверждать, что Ахав полон стремлением упорядочить действительность – особенно показательно в романе описание того, как Ахав в своей каюте пытался определить, упорядочить, высчитать траектории движения китов на основе разрозненных свидетельств. «<...> Ахав, разложив перед собою карты всех четырёх океанов, наносил на них лабиринты течений и водоворотов только для того, чтобы тем вернее достигнуть своей безумной всепоглощающей цели. <...> Ему известны были направления всех приливов и течений; а значит, высчитав, как передвигается пища кашалотов, и выяснив по записям очевидцев, в какое время года под какими широтами они встречались, он мог заключить чуть ли не до одного дня, когда, в каком месте удастся ему застать свою добычу» [Мелвилл 1987: 240]. Но, как мы знаем, в течение всего плавания Ахав так и не способен внести свой порядок вычислений в передвижение Моби Дика, он не может его найти. В этом плане важно следующее замечание Мелвилла о ките: «Среди людей суеверных ходили о Белом Ките самые невероятные рассказы,

один из которых содержал, например, утверждение о том, будто Моби Дик вездесущ, будто его в одно и то же время встречали под разными широтами» [Мелвилл 1987: 223] – это прямо характеризует кита, как живое воплощение Хаоса. Если о простых китах Мелвилл пишет, например, что в нынешние времена они предпочитают плавать стадами, или войсками, то Моби Дик – всегда один, он – истинный хозяин морей. Если о простых китах Мелвилл пишет, что они передвигаются «по каналам – держа курс в океане с неуклонной точностью, какая ни одному кораблю не снилась», то о Моби Дике он пишет по большей части как о сверхъестественном, наделённом разумом существе.

Но Ахаву каким-то образом удаётся выйти на след Моби Дика – и это можно назвать важнейшим местом в романе с точки зрения концепций Хаоса и Порядка. Момент некоего сюжетного перелома – это глава CXVIII, узловая глава всего романа. Она называется «Квадрант». Квадрант – это измерительное устройство для определения широты корабля. Ахав внезапно приходит в ярость и, проклиная квадрант, разбивает его. Важно здесь отметить следующие слова Ахава: «Будь проклят ты, квадрант! <...> Впредь не буду я проверять по тебе мой земной путь; (курсив мой – Д.З.)» [Мелвилл 1987: 530] – а это значит разрыв Ахава с порядком, это, как пишет Мелвилл «фаталистическое отчаяние». Ахав был безуспешен, стараясь вносить некий порядок в пространство Хаоса. Через образ Ахава Мелвилл высказывает идею о том, что единственный способ найти Хаос – это самому стать Хаосом. Ахав силен, и был способен пережить одну встречу с Моби Диком, отделавшись своей ногой, потому что сам он не представляет исключительно Порядок – он **и** Хаос, **и** Порядок. В этом и состоит

родство Ахава и Кита – Кит совершенно белый, а нога Ахава сделана из белой кости кита – таким образом, Ахав имеет в себе что-то от Кита, это и есть черта хаотичности. Но когда Ахав порывает всякий порядок внутри себя – атмосфера романа меняется, и в рельефе романа образуется некая щель, некоторая трещина, делящая произведение на «до» и «после». Об этом свидетельствует множество деталей, описанных в романе – например, на следующий же день на море вдруг начинается тайфун (который до этого в романе не появлялся), затем же появляются огни Святого Эльма – явление уникальное, загадочное, полное мистики и заслуживающее отдельного рассмотрения. При этой очень эмоциональной сцене Ахав тоже проявляет себя, как человек, отдавший всё своё «Я» безжалостной, хаотичной стихии ради одного того, чтобы утолить свою бешеную месть. Будучи главой и руководящей силой команды корабля, разбив квадрант, он тем самым и себя самого, и «Пекод», и всех членов экипажа вручил стихии Хаоса. Это становится очевидно из того, что Старбеку в следующих же главах приходит в голову безумная идея убить Ахава; и из беспорядочного движения мыслей Старбека виден Хаос, захлестнувший его душу.

А когда в романном повествовании до конца остаётся чуть больше пятнадцати глав, корабль наконец-то ложится на верный курс, хотя и после того, как Ахав разбил квадрант, ему отказывается служить его компас, он выходит из строя, потому что путь Ахава с этих пор определяется только стихией Хаоса.

Финал романа ставит точку в конфликте: Моби Дик погибает, топит «Пекод» и уносит за собой Ахава в пучину океана. Ахав привязан к Моби Дику крепкой петлёй – и кит его утягивает вместе с

собой на дно океана. Таким образом, Хаос-Ахав всецело принадлежит Хаосу-Океану и, в конечном итоге, Ахав оказывается и победившим, и в то же время проигравшим.

Список литературы:

1. Мелвилл Г. Собрание сочинений : в 3 т. Т. 1 : Моби Дик. Л., 1987.
2. Зверев А. М. Герман Мелвилл // История литературы США. Литература середины XIX в. (поздний романтизм). М., 2000. Т. 3. С. 114-172.
3. Стеценко Е. А. Концепты Хаоса и Порядка в литературе США. М., 2009.
4. Трубников Н. Н. Притча о Белом Ките // Вопросы философии. 1989. № 1. С. 56-82.

Корзникова А. В.
Научный руководитель: Турышева О. Н.
УрГУ (Екатеринбург)

**ПЕРЕВОД Ф. ГИЗО ПОЭМЫ У. ШЕКСПИРА «СМЕРТЬ ЛУКРЕЦИИ»
КАК ПРЕДТЕКСТ ПОЭМЫ А. С. ПУШКИНА «ГРАФ НУЛИН»**

Исследователями не раз отмечалось влияние Шекспира на такие произведения Пушкина, как «Борис Годунов», «Анджело» и т.д. Более того, в творчестве великого русского писателя можно выделять, так называемые «шекспировские мотивы», фигурирующие в творчестве поэта на протяжении всего поэтического пути. Говоря об истории создания своей поэмы «Граф Нулин», в пояснительной записке написанной позднее, в 1830, Пушкин сам указывает на текст У. Шекспира: *«Мысль пародировать историю и Шекспира»* [Болдинская осень 1974: 311]. В классическом литературоведении закрепилось понимание поэмы Пушкина именно как текста-пародии на эпизод из римской истории, рассказанного Титом Ливием и Овидием. В таком случае, поэма Шекспира является предтекстом «Графа Нулина». Однако, стоит заметить, что Пушкин читал Шекспира, как и большинство произведений английских авторов, во французском переводе. Самый распространенный и более полный перевод Шекспира во Франции появился в 1821 году, и был сделан Ф. Гизо. Интересен тот факт, что Гизо сделал прозаический перевод поэтических произведений английского драматурга. Все произведения Шекспира, включая сонеты и поэмы, получили прозаический перевод. Нужно отметить, что в начале XIX века во французской литературе была тенденция переводить поэтический

текст как прозаический и конечно, А. С. Пушкин знал это. «Следует заметить, что русские стихотворные переводы английской поэзии в XVIII веке были редкостью; обычно, по примеру французов, стихи переводили прозой» [Левин 1990: 175]. Но интересен тот факт, что в своей поэме-пародии Пушкин упоминает и французский перевод-посредник, а именно Гизо: «С ужасной книжкой Гизота...» [Пушкин 1986: 86]. Таким образом, нельзя рассматривая пушкинскую рецепцию поэмы Шекспира «Смерть Лукреции» без перевода Ф. Гизо. Здесь будет правомерно сказать о языковом посредничестве французского перевода между текстом Шекспира и текстом поэмы Пушкина. Благодаря французскому переводу осуществляется коммуникация между Пушкиным и Шекспиром.

Так в вопросе о предтексте «Графа Нулина» последним следует рассматривать текст перевода на французский язык. Для более полного анализа текста поэмы Пушкина следует отметить различия между текстом Шекспира и текстом перевода Гизо.

Поэма Шекспира написана септимами. СЕ ПТИМА (от лат. *septem* — семь) — семистишная строфа [Квятковский 1966: 105]. Вторая, третья строчки в строфе имеют отступления от принятой в английской поэзии для семистиший «чосеровской» или «королевской» строфы (а вв аа сс) [Квятковский 1996: 123]. Из за отклонений от «чосеровской» строфы у Шекспира изменяется вся строфика стиха (а ва вв сс).

До XIX века поэтическая форма, и не только в английской литературе, воспринималась как единственно адекватная для передачи высокого содержания.

«Строфы так относятся к стихам, как стихи к словам» [Лотман 1996: 321]. В этом смысле можно сказать, что строфы складываются в семантические единства, как «слова». Это видно и в «Лукреции» Шекспира. Семистишья - достаточно редкая форма строфики, это явление в стихосложении обусловлено историческими обстоятельствами.

Гизо строфы переводит в абзацы, сохраняя при этом смысловое сообщение каждого фрагмента. Синтаксический, лексический уровень изменениям не подвергается. Перевод Гизо является точным «передатчиком» слов шекспировской поэмы, это дословный, пословный перевод. Но «стихами можно говорить о том, для чего у «не стихов» нет средств выражения» [Лотман 1996: 323].

Художественная литература всегда говорит на особом языке, который надстраивается над естественным языком как вторичная система. Поэтому в данном случае понятие межъязыковой коммуникации будет слишком узко. Следует говорить о явлении художественной коммуникации, ибо «сам текст - лишь одна из образующих сложной художественной структуры» [Лотман 1996: 51].

Пушкинская переделка шекспировской поэмы многоаспектна. Первый аспект, условно можно назвать **«переписывание»** - так сказать «литературный ремейк» - перенесение хорошо известного сюжета и героев в современность автора. Пушкин показал возможность этого сюжета в другой эпохе. Он переносит событие в начало XIX века.

Второй аспект можно обозначить как **«дописывание»** шекспировской поэмы Пушкиным: в «Графе Нулине» мы наблюдаем дописывание неразработанной версии сюжетной линии. Пушкин по-иному, по-своему моделирует ситуацию: «что если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию?» [Болдинская осень 1974: 311].

Пушкин приписывает своей героине, т.е. Наталье Павловне жест, который меняет суть события: «Она Тарквинию с размаха / Дает - пощечину, да, да, / Пощечину, да ведь какую!» [Пушкин 1986: 86]. В переводе же Гизо сюжет не отличается от шекспировского. Традиция рассказывает о кровавой драме, послужившей причиной свержения и изгнания династии царей Тарквиниев из Рима. Старший сын царя Тарквиния позабыв честь и долг, захотел обладать во что бы то не стало женой своего дальнего родственника Коллатина.

В пушкинской поэме героев сводит роковой случай, родственниками они не являются, и знакомы ранее не были. В отличие от Тарквиния, обуреваемого страстью к Лукреции, который по этому-то случаю собственно и спешит к ней, граф Нулин решает (!) увлечься Натальей Павловной лишь от скуки. В тексте поэмы Пушкин дословно делает отсылку к оригиналу: «В надежде сладостных наград, / К Лукреции Тарквиний новый / Отправился, на все готовый» [Пушкин 1986: 85].

Античный сюжет заканчивается трагедией, насильственно обещенная Лукреция погибает на руках у своего отца и мужа. Шекспир раскрывает читателю всю глубину борений Лукреции между долгом покончить с собой, и таким образом смыть позор

со своей семьи и желанием жить. Пушкин же предпринимает комическую трактовку события, уподобляя его простому «соблазнительному происшествию». При всем этом Пушкин сохраняет сюжетное ядро, делает отсылку к оригинальному тексту, при этом травестируя поэму Шекспира. Пушкин трагедию превращает в фарс. Прием травестии (от итал. travestire – переодевать) можно увидеть у Пушкина в «Графе Нулине» на двух уровнях: на **сюжетно-образном уровне** и на **языковом**. Образам античной литературы Пушкин придает иронический характер, трансформируя их до неузнаваемости. Скорее даже автор наделяет своих персонажей противоположными качествами античных героев. Как у Шекспира впервые сюжет приобретает мотив борения со страстью, так и у Пушкина возникает мотив «провокации» (о котором у английского драматурга не может быть и речи!): *«Куда кокетство не ведет? / Проказница прости ей, боже!»* [Пушкин 1986: 83].

За счет появления нового мотива в поэме Пушкина изменяется и образ героини – Натальи Павловны. Лукреция подобна «монументу», она эталон чистоты и целомудрия. Пушкинская же героиня, напротив живая кокетка, пышущая здоровьем. Но различны не только героини, различны и сами герои - Тарквиний и граф Нулин противопоставлены друг другу как «лев» и «кот». Нулин на порядок ниже «демона» Тарквиния благородного даже в своем «страшном преступлении». Тарквиний овладел Лукрецией, Нулин «В постыдный обратился бег». Далее события развиваются по-разному. У Пушкина граф Нулин уезжает, успев, правда, познакомиться с мужем Натальи Павловны, а последняя даже рассказывает мужу «о подвиге графа». Пушкин заканчивает свою

поэму «хвалой» верным женам и опять с иронией: *«Теперь мы можем справедливо / Сказать, что в наши времена / Супругу верная жена, / Друзья мои, совсем не диво»* [Пушкин 1986: 88].

Обратимся к **языковому уровню** травестирования. В «Графе Нулине» Пушкин использует «низкую» лексику («Презренной прозой говоря»): «дурак», «молокосос», «проказница», «красотка», «кокетство», «цап-царап». Но наряду с «низкой» лексикой Пушкин допускает и «высокопарные» выражения: *«Несносный жар его объемлет», «бес не дремлет / И дразнит грешною мечтой»* [Пушкин 1986: 85].

Поэма А. С. Пушкина «Граф Нулин», несомненно, является травестией шекспировской поэмы «Смерть Лукреции», но помимо этого «Граф Нулин» является еще и **творческой переделкой** поэмы английского драматурга. В докладе понятия травестии и творческой переделки разделяются. В пушкинской поэме появляется **лирическое измерение**: в поэме появляется **фигура автора**. В поэме мы видим и различаем участие и **отношение автора** к происходящему. В пушкинской поэме появляется **«Мы»** - автор сразу вовлекает в свою поэму и читателя. Читатель негласно является в поэме «героем-наблюдателем». Об этом свидетельствуют используемые автором обращения: *«Прошу я петербургских дам / Представить ужас пробужденья Наташи Павловны моей / И разрешить, что делать ей?»* [Пушкин 1986: 87];

«Кто долго жил в глуши печальной, / Друзья, тот, верно, знает сам» [Пушкин 1986: 80].

Все приведенные выше примеры доказывают смеховой, иронический характер поэмы Пушкина «Граф Нулин». Пародируя великого драматурга, Пушкин иначе моделирует ситуацию. Это скрытая пародия. Пушкин пародирует не только сюжет, он пародирует построчный перевод Гизо. Конечно, перевод Гизо в сравнении с исходным текстом сохраняет развитие сюжета, высокий слог, торжественную интонацию, метафоричность поэмы Шекспира, но он прозаичный. И Пушкин высмеивает его, о чем и упоминает в своей поэме: «С ужасной книжкой Гизота» [Пушкин 1986: 82]. Таким образом, можно предположить, что за счет перевода поэмы Шекспира в иную, ей «неадекватную структуру» страдает, по крайней мере, смысловая глубина поэмы, выразительность её смысла. Поэтический текст являет собой сложный код. Читатель, ощущающий необходимость поэзии, видит в «смысловой емкости» (так Ю. М. Лотман называл способность языка в тексте определенной длины передать некоторую смысловую информацию) не средство сказать в стихах то, о чем можно сообщить и прозой, а способ изложения особой истины, не конструируемой вне поэтического текста [Лотман 1996: 364].

Поэтическая речь накладывает на текст ряд ограничений в виде заданного ритма, рифмы, лексических и стилистических норм, но именно за счет этих ограничений приобретает поэтическая форма, в которой совокупно со смыслом, т.е. в идее произведения заложена «особая истина».

Перевод Гизо лишается «сверхзначения текста», за счет которого создается специфическое для поэзии отношение текста к смыслу.

Список литературы

1. Пушкин А. С. Болдинская осень / авт.-сост. Н. В. Колосова. М., 1974.
2. Пушкин А. С. Собрание сочинений : в 3 т. Т. 2. М., 1986.
3. Квятковский А. П. Поэтический словарь. М., 1966.
4. Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России: исследования и материалы. Л., 1990.
5. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996.

Мелкозёрова А. А.

Научный руководитель: Приказчикова Е. Е.

УрГУ (Екатеринбург)

КОНТЕКСТУАЛЬНЫЕ И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ В «ПЛАВАНИИ СВЯТОГО БРЕНДАНА»

Цель данной статьи заключается в выявлении контекстуальных и интертекстуальных связей в раннехристианской путевой литературе. Объектом рассмотрения стал текст "Плавания святого Брендана". Предмет исследования - выявление связей на текстологическом уровне между "Плаванием..." и Евангелием.

«Плавание...» представляет собой образец христианской путевой литературы. Специфика такого произведения в характерном мировосприятии автора. Мы хотим сказать, что культура Средневековья глубоко теоцентрична, следовательно, в рамках средневековой концепции мироздания над человечеством довлеет власть Всевышнего. Судьба человечества как такового предопределена, направлена в перспективу страшного суда; задача отдельного индивида в таком случае – позаботиться о спасении собственной души посредством земного праведничества, средством достижения которого и служило паломничество. Взгляд автора такого произведения обращен назад, в библейскую историю, так как будущее напоминает только о конце света и воспринимается с позиции исторического прошлого. Именно обращенность к библейской истории актуализирует жанр паломничества.

Одним из источников «Плавания...» исследователи

предполагают древнеирландские имрамы. Речь идет в первую очередь об образе Бендигейдбрана, или Брана Бендигейда - "Брана благословенного", сына морского бога Алира. В валлийской мифологии он значится как бог потустороннего мира; в делах смертных он участвовал в качестве короля Британии. Чудесные свойства головы Брана - центральный элемент повествований о нем. Согласно преданию, Бран был смертельно ранен в битве и перед смертью велел отрезать себе голову. Оставшись без тела, голова сохранила способность есть и разговаривать. В позднейших мифах говорится, что голову Брана привезли в Лондон и закопали лицом к Европе, чтобы она отгоняла непрошенных гостей. Толкование эпитета "благословенный" привело к восприятию Брана как учредителя христианства в Британии.

Предваряя непосредственный сравнительный анализ, следует охарактеризовать само повествование о плавании Святого Брендана.

Брендан - историческое лицо, "сын Финлоха, внук Альта из рода Эогена, родился рядом с озером в области Мюменс. Был он мужем великого воздержания и прославленным в добродетелях, отцом почти трех тысяч монахов," а также основателем нескольких монастырей, в частности, наиболее известного, который находится в Клонферте (Ирландия).

Брендан умер в 577 году, прожив девяносто три года. "Если оставить в стороне прикрасы, характерные для церковных писаний средневековья, - пишет Рамсей, - то остальное звучит как весьма правдоподобный рассказ о путешествии, целью которого было

найти уединенный остров. Такие путешествия были обычными для ирландских монахов. Через четыре века после смерти святого появилась книга на латинском языке "Плавание святого Брендана", источники и авторство которой остались неизвестными. В ней описывались не одно, а два путешествия святого, и она была популярна во всей средневековой Европе"¹.

Исследованиями данного текста ранее занимались Р. Рамсей², С. Романов³.

«Плавание...» в нашем рассмотрении представляет собой паломническое путешествие. В соответствии с требованиями житийного канона автор выстраивает логику развития событий сообразно евангельскому сюжету.

В основе сюжета «Плавания...» лежит принцип циклического изображения событий. Здесь автор идет вслед за святыми апостолами, отразившими в Евангелии циклическую картину мира.

Брендан и братья связаны хронотопическими рамками, которые оговорены свыше: "Бог предназначил вам четыре места для четырех периодов времени до тех пор, пока не истекнут семь лет вашего паломничества, а именно: Страстной Четверг - на острове с тем человеком, который будет встречать вас каждый год; Пасху - на спине у огромного зверя; с нами [птицами] - пасхальные праздники до Пятидесятницы; с последователями

¹ Р. Рамсей. Открытия, которых никогда не было. – М., 1997., с. 67

² Р. Рамсей. Открытия, которых никогда не было. – М., 1997., - 207 с.

³ С. Романов. Атлантида!: Факты. Свидетельства. Комментарии. - СПб.: Издательство "Азбука", 2001. - 304 с.

Албея справите Рождество Господне. Через семь лет, преодолев множество разных опасностей, вы найдете Землю, святым обетованную, которую ищите, и проживете там сорок дней, а затем приведет вас Бог в страну, где вы родились"⁴. Первый из связанных единым циклом островов достигается в Великий Четверг. В Священном Писании этот день соотнесен с Тайной вечерей и последующим молением в Гефсиманском саду; в ту же ночь совершается предательство. Страстная Пятница связана с истязанием и казнью Иисуса. Брендан со своими спутниками отмечает на спине морского чудовища Ясконтия Великую Субботу - день сошествия Христа в Ад для освобождения иудейских религиозных деятелей - и покидает остров, так как празднование Воскресения Господня преуготовано ему на острове, называемом Птичьим раем. "Я через восемь дней пришлю то, что потребуется вам из питья и еды вплоть до самой Пятидесятницы", - говорит некий муж. Вероятно, следует подразумевать Октаву Пасхи. В Октаву Пасхи католическая традиция объединяет Пасхальное Воскресение и последующую Пасхальную неделю. Каждый из восьми дней считается празднеством. Во время литургии священнослужители облачаются в белые одежды. Остров населен "изумительно белыми птицами". Птицы оказываются павшими ангелами, но грехом они неотягощены, так как "низвержены в тот же час, когда и созданы". "Господь наш справедлив и возвещает истину. По Своей великой справедливости послал Он нас в это место. Наказания мы не несем и можем лицезреть Самого Бога, но Он отделил нас от свиты тех, кто остался Ему верен. Мы скитаемся по миру, подобно другим блуждающим духам. Но в

⁴

Плавание святого Брендана. - СПб.: Азбука-классика, 2002. - 320 с.

святые дни и воскресения мы принимаем плотской облик, который ты сейчас видишь, и живем так, славя нашего Создателя". Псалмопение птиц, по-видимому, имитирует богослужение.

Брендан со своими спутниками остается на острове до наступления Пятидесятницы. "При наступлении дня Пятидесятницы все они были единодушно вместе. 2 И внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились; 3 И явились им разделяющиеся языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них. 4 И исполнились все Духа Святого, и начали говорить на иных языках, как Дух давал им провещевать" (Деяния, глава 2). То есть праздник Пятидесятницы связан с сошествием Духа Святого на апостолов. Далее, они отмечают Рождество вместе с последователями Албея и остаются на их острове до Богоявления - согласно Писанию, в этот день Иоанн Креститель совершил крещение Иисуса. "16 И, крестившись, Иисус тотчас вышел из воды, - и се, отверзлись ему небеса, и увидел *Иоанн* Духа Божия, Который сходил, как голубь, и ниспускался на Него. 17 И се, глас с небес, глаголющий: Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в Котором Мое благоволение" (От Матфея, глава 3).

Охарактеризовав, таким образом, интертекстуальные связи между «Плаванием...» и Евангелием на уровне пространственно-временных отношений, мы хотим остановиться на соотношении духовно-нравственного содержания этого произведения.

Брендан не просто руководитель предприятия, на нем лежат функции духовного наставника монахов. "И вот святой Брендан и те, кто с ним был, возложили на себя обет поститься в течение

сорока дней..." На наш взгляд, допустимо связать этот фрагмент с сюжетом искушения Иисуса: "Тогда Иисус возведен был духом в пустыню, для искушения от диавола, 2 И, постившись сорок дней и сорок ночей, напоследок взалкал. 3 И приступил к Нему искушитель..." (От Матфея, глава 4). Высадившись на первый остров, Брендан предостерегает спутников: "Будьте осторожны, братья, чтобы сатана не ввел вас в искушение. Я вижу, как он смущает коварным обманом душу одного из тех братьев, которые прибыли вслед за нами из нашего монастыря. Помолитесь за его душу. Ныне плоть его находится во власти сатаны". Будучи, подобно Иисусу, чистым в помыслах и твердым в убеждениях, Брендан одолевает дьявола силой святости.

Достойным внимания мы считаем также тот фрагмент, где Брендан дает монахам насытиться скальтами с острова Мужей сильных. "Тогда повелел человек Божий, чтобы ему дали сосуд, и выжал один из скальтов, получилась целая пригорошня сока, который святой отец разделил на двенадцать унций и дал каждому по унции. Так двенадцать братьев насытились одним скальтом и постоянно ощущали у себя во рту вкус меда". Нам кажется очевидной параллель с евангельским сюжетом о насыщении 5000: "19 И велел народу возлечь на траву и, взяв пять хлебов и две рыбы, воззрел на небо, благословил и, преломив, дал хлебы ученикам, а ученики - народу. 20 И ели все и насытились; И набрали оставшихся кусков двенадцать коробов полных; 21 А евших было около пяти тысяч человек, кроме женщин и детей" (От Матфея, глава 14).

Автор, очевидно, не отказывается от включения иудейских

сюжетов. Аллюзией на ветхозаветное предание о Ноевой голубке выглядит в наших глазах следующий эпизод: "... к кораблю подлетела огромная птица, в клюве она держала ветку некоего неизвестного дерева, на конце которой были бльшие виноградины, налитые красным.<...> На третий день они увидели неподалеку остров, весь густо покрытый деревьями, на которых, словно плоды, росли в изобилии те самые ягоды, так что ветви клонились к земле".

Несмотря на то, что христианство, как правило, осуждает языческие реалии, нельзя не отметить те моменты, когда их появление вызывает восхищение. "Однажды днем, когда они служили мессу, появилась перед ними колонна посреди моря, и казалось, что она находится недалеко, но они доплыли до нее только через три дня. Когда человек Божий приблизился к ней, то не смог рассмотреть вершину из-за высоты колонны. Ибо она была выше неба. Ее покрывала крупная сеть. Настолько крупная, что корабль мог пройти через ее ячейку. Не знали они, что за создание сплело эту сеть. Была она цвета серебра, однако казалась прочнее мрамора. Колонна же была чистейшего кристалла". Колонна посреди моря, несомненно, элемент языческой эпохи, однако не вызывает ни осуждения, ни страха: "Направьте корабль внутрь через одну из ячеек, дабы мы смогли тщательно осмотреть великое чудо создателя нашего".

В заключение хочется сделать ряд обобщений. Принятие христианства, без сомнения, накладывает существенный отпечаток на литературу, внося новые реалии и отказываясь от утративших актуальность элементов, но ряд мотивов сохраняет значимость, получая новое освещение. Если принять во внимание

связь данного текста с ирландскими фольклорными путешествиями, можно сделать вывод о том, что автор помещает персонажей в контекст языческого топоса, который наделяет новозаветным временем. Благодаря евангельским коннотациям Брендан функционирует как герой-подвижник, зачастую выступающий земным представителем Пославшего его. Это произведение было распространено по всей средневековой Европе в прозаической и стихотворной версиях, что подтверждает его чрезвычайную популярность.

Список литературы

1. Плавание святого Брендана. СПб., 2002.
2. Евангелие. От Матфея, Деяния святых апостолов.
3. Кельтские мифы. Валлийские сказания. Ирландские сказания / пер. с англ. Л. И. Володарской. Екатеринбург, 2006.
4. Мифология : энциклопедия / пер. с англ. Н. В. Гайдаш [и др.]. М., 2003.
5. Мифология : энциклопедия / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М., 2003.
6. Рамсей Р. Открытия, которых никогда не было / пер. с англ. Г. М. Улицкой. М., 1977.
7. Романов С. Атлантида! Факты. Свидетельства. Комментарии. СПб., 2001.

Павелина А. Е.

Научный руководитель: Чернышов М. Р.

УрГУ (Екатеринбург)

СПЕЦИФИКА ГЕРОЕВ ДРАМАТИЧЕСКИХ МОНОЛОГОВ

РОБЕРТА БРАУНИНГА

Литературный процесс XIX века в Англии был отмечен распадом классицистической системы жанров и образованием новых оригинальных жанровых систем. В этих условиях в английской поэзии появлялись новые синтетичные жанры и поэтические формы. Для английского поэта и драматурга Роберта Браунинга такой новой формой выражения, стал драматический монолог, возникший на пересечении драмы и лирики. Браунинга считали признанным мастером использования этой поэтической формы. Драматический монолог — поэтическая форма, которая представляет собой повествование от первого лица, и во многом является похожей на сценический монолог: для драматического монолога необходимо наличие аудитории, при этом в нём отсутствуют диалоги, а поэт обращается к нам через речь персонажа, которая преподносится без авторского комментария, читатель сам должен интерпретировать услышанное. Таким образом, центральной фигурой является герой, чей характер представляет для нас большой интерес.

В нашей статье мы попытаемся проанализировать, в чём состоит специфика героев драматических монологов Роберта Браунинга.

1. Исходным пунктом для создания характера является определённый набор атрибутов, которые связаны с романтическим героем, а именно:

—Исключительность — причём она может быть как истинной, так и ложной, опровергающейся дальнейшим повествованием. Например, в стихотворении «Моя последняя герцогиня» («My last duchess»), герцог сначала предстаёт перед нами как скорбящий благородный муж, предлагающий гостю взглянуть на портрет усопшей жены.

<p>That's my last Duchess painted on the wall , Looking as if she were alive. I call That piece a wonder, now: Fra Pandolf's hands Worked busily a day, and there she stands. Will't please you sit and look at her?..</p>	<p>Это портрет моей последней герцогини на стене, Глядит так, будто всё ещё жива.³ Теперь я картину эту считаю чудом: целый день руки Фра Пандольфо работали, и вот она стоит. Не угодно ль сесть и на неё взглянуть?</p>
--	---

Впоследствии же оказывается, что он не только деспот и собственник, не желающий мириться с любыми проявлениями внимания по отношению к герцогине, но и убийца.

<p>.....Oh sir, she smiled, no doubt, I passed her; but who passed without Much the same smile? This grew; I gave commands; Then all smiles stopped together. There she stands As if alive. Will't please you rise? ⁵</p>	<p>О сэр, она всегда улыбалась, Когда я проходил мимо, но кому не дарила она такой же улыбки? А дальше стало только хуже, я приказал; И все улыбки прекратились. И вот она стоит, Как будто всё ещё жива. Не угодно ль встать?</p>
--	--

Если в начале «как будто всё ещё жива» («as if she were alive», 1 отрывок, 3 стр.), могло свидетельствовать о скорби герцога по усопшей возлюбленной и одновременно восхищение её красотой, то в конце стихотворения эта фраза («as if alive», 2 отр., 5 стр.) становится своеобразным доказательством преступления, которое он совершил.

—Наличие идеала — только теперь в роли идеала может выступать любое идеальное представление героя о чём-то — то, к чему он так или иначе стремится, и это представление необязательно исключает из себя реальность. Так, в стихотворении «Итальянец в Англии» («Italian in England») солдату, который ищет убежище, помогает девушка — крестьянка, чей образ для него становится идеальным.

But when I saw that woman's face, Its calm simplicity of grace, Our Italy's own attitude 60 In which she walked thus far, and stood, Planting each naked foot so firm, To crush the snake and spare the worm.	Но когда я увидел женщины лицо В его спокойствии и изящной простоте, Как у нас в Италии, С каким она далеко ходила, Мягко ступой босой ногой, и стояла, Способная убить змею и отпустить червя.
---	--

Она способна «раздавить змею» («to crush the snake», 60 стр.), но «червя она отпустит» («spare the worm», 60 стр.). Она обладает достоинством и не станет унижать тех, кто слабее.

—Наличие несоответствия — следствие наличия идеала, но в случае с героями Браунинга, наличие этого несоответствия

побуждает героя к действию, которое совсем необязательно приводит героя к гибели.

— Контраст — только теперь он может оказаться мнимым или ложным: идеальное может оказаться не идеальным для героя, который мыслит уже категорией реальности и своего представления об идеальном.

Примером двух обозначенных черт может служить стихотворение «Возлюбленный Порфирии» («Porphyria's lover»). Герой, ревнивый по своей натуре, решает, что его возлюбленная не достаточно идеальна для него, поскольку она не может смирить свою гордость. И чтобы успокоить своё самолюбие, он решает её задушить.

But passion sometimes would prevail, Nor could tonight's gay feast restrain A sudden thought of one so pale ³⁰ For love of her, and all in vain: So, she was come through wind and rain. Be sure I looked up at her eyes Happy and proud; at last I knew ³⁴ Porphyria worshiped me: surprise Made my heart swell, and still it grew While I debated what to do. That moment she was mine, mine, fair, Perfectly pure and good: I found A thing to do, and all her hair	Хоть страсть иногда была сильнее гордости, Но не мог счастливый вечер этот избавить меня от внезапной мысли, О том, кто её беззаветно любит, Всё впустую было: Но так она пришла сквозь дождь и ветер. Уверенный в своём, в глаза её я посмотрел – и гордый, и счастливый. Я понял вдруг, что Порфирия меня боготворила: удивление обуяло сердце, оно росло, Пока я думал, что же делать. В этот момент она была моей, моей, верной и прекрасно невинной: и я решил, что надо сделать, и её волосы Плотным кольцом три раза вокруг её шеи обернул
--	--

<p>In one long yellow string I wound Three times her little throat around, And strangled her.</p>	<p>И задушил её.</p>
---	----------------------

Мы видим вполне романтическую ситуацию контраста. Но если чисто романтический герой в данном случае испытывал бы томление, глубоко переживал трагическое несоответствие реальности идеалу, и страдал бы, сознавая свою исключительность и «непризнанность» одновременно, то в данном случае герой находит способ устранить это несоответствие, действуя решительно и настойчиво, по-своему преодолевая разлад с действительностью.

—Изначальное ощущение дисгармонии — между тем, чего желает герой и тем, что он имеет (н-р, стихотворение «Возлюбленный Порфирии»). Именно из дисгармонии «произрастают» противоречивые характеры героев Браунинга.

2. Можно сказать, что герой с определённым набором черт, характерных для романтического героя, помещается в ситуацию, которая ставит его лицом к лицу с действительностью. И такая

ситуация разрешается уже в реалистическом ключе, когда герой вынужден действовать. Подобным образом действует герой стихотворения «Возлюбленный Порфирии», решив убить возлюбленную. Он не меланхолично рассуждает по поводу недостижимости желаемого, а принимает конкретное решение, пусть и сомнительное в нравственном отношении.

3. В процессе раскрытия характера часто имеется «переломный момент». В определённый момент повествования мы начинаем понимать, каков герой на самом деле. Характер изначально задан, он не эволюционирует. Но для читателя «узнавание героя» (термин Л.Я. Гинзбург) происходит постепенно. Именно это мы можем наблюдать в стихотворении «Моя последняя герцогиня» («My last duchess»). Мы не сразу узнаём, что герцог не просто вежливый хозяин и восхищающийся картиной усопшей жены муж.

4. Характер раскрывается либо в результате конфликта — с личностью, с обществом или внутреннего конфликта, либо в результате пребывания в определённой критической ситуации. Характер героя изображён в момент наибольшего напряжения и стресса. Часто начальная характеристика героя впоследствии оказывается ложной. В «Моей последней герцогине» начальная характеристика не соответствует конечной. В «Возлюбленном Порфирии» конфликт является скорее внутренним, в то время как в стихотворении «Патриот» («The Patriot»), где герой, трудясь на благо общество, заслуживает только его презрение, конфликт носит общественный характер.

I go in the rain, and, more than needs,	Я под дождём иду, и больше, чем нужда,
	веревка режет мне запястья связанных

A rope cuts both my wrists behind, And I think, by the feel, my forehead bleeds, For they fling, whoever has a mind, Stones at me for my year's misdeeds.	сзади рук, И, кажется, я чувствую, как кровоточит лоб, Ведь всё, кто пожелал, В меня бросил камень за мои злодеяния.
---	---

5. Если воспользоваться термином Л.Я. Гинзбург, то можно сказать, что Роберт Браунинг пользуется в процессе создания характера исключительно изобразительной формой сообщения, поскольку выводы касательно характера героя должен делать читатель, автор самоустраняется из повествования.

6. Герои Роберта Браунинга изначально наделены рядом типических черт, которые, реализуясь в действительности, перерастают тип. Происходит индивидуализация характера, которая делает героев Браунинга исключительными — если не с точки зрения личных характеристик, то с точки зрения выразительности. Таковы персонажи стихотворений «Возлюбленный Порфирии», «Моя последняя герцогиня» и «Патриот». Если бы они были типологическими героями, они бы действовали согласно заданной схеме, а не своим желаниям.

Таким образом, мы выявили, что специфика героев драматических монологов Роберта Браунинга заключается в следующем:

1. При создании характера автор опирается на такие атрибуты романтического героя, как исключительность, наличие идеала и несоответствия этому идеалу, наличие контраста и ощущения дисгармонии.

2. Романтически атрибутированный герой становится героем действующим и способствует реалистическому разрешению ситуации, в которой он оказывается.
3. В процессе «узнавания героя» имеется «критический момент», позволяющий нам понять истинную сущность персонажа.
4. Характер изображается в момент эмоционального напряжения и раскрывается в ходе конфликта.
5. Автор изображает героя, не сопровождая его изображение авторским комментарием. Возможность каким-либо образом оценивать героя предоставляется читателю.
6. Герои, выходя за рамки типа, приобретают индивидуальные неповторимые черты.

Список литературы:

1. Браунинг Р. Стихотворения / вступ. ст. В. Захарова. М., 1981.
2. Гинзбург Л. Я. О лирике. М. ; Л., 1964.
3. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979.
4. Дьяконова Н. Я. Английский романтизм: проблемы эстетики. М., 1978.
5. Клименко Е. И. Английская литература первой половины XIX века (Очерк развития). Л., 1971.
6. Curry S. S. Browning and the Dramatic Monologue. The University Press : Cambridge, U.S.A., 1908.

Панкова Е. А.

Научный руководитель: Лаврентьев А. И.

УдГУ (Ижевск)

**ЭСТЕТИКА И ДЕЛОВАЯ ЭТИКА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА ВЕКОВ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ ДЖ.
ГОЛСУОРСИ «САГА О ФОРСАЙТАХ», Т. ДРАЙЗЕРА «ТРИЛОГИЯ
ЖЕЛАНИЯ», Т. МАННА «БУДДЕНБРОКИ»)**

Принято считать, что категории богатства и искусства являются противоположными и несовместимыми. Искусство, не являясь утилитарной формой деятельности, не несёт в себе никакой практической ценности, что абсолютно противоположно идее зарабатывания и накопления денег. Однако в литературе рубежа XIX-XX веков появляется образ бизнесмена, так или иначе связанного с искусством. Он используется английским писателем Дж.Голсуорси в «Саге о Форсайтах» и «Современной комедии», американским писателем Т.Драйзером в «Трилогии желания» и немецким автором Т.Манном в «Будденброках», главными героями которых являются Сомс Форсайт, Фрэнк Каупервуд и Томас Будденброк соответственно. В образе такого бизнесмена находит выражение одна из центральных тем литературы этого периода – тема несоответствия внутреннего содержания внешней форме.

Все эти персонажи являются успешными коммерсантами, способными в своих целях использовать власть, которую дают деньги. Так юрист Сомс в начале трилогии предстаёт перед читателем типичным представителем рода Форсайтов, одним из

собственников, привыкших «смотреть на мир с точки зрения денег» [Голсуорси 1988: 62]. Для Сомса понятие богатства неразрывно связано с главной категорией так называемого форсайтизма – с чувством собственности, более того – является гарантом этого чувства. Деньги для Сомса являются целью, так как только при наличии денег он может превратить в свою собственность всё: дом, картины, любимую женщину.

Для прирождённого финансиста Фрэнка Каупервуда все средства хороши, если они помогают достигнуть богатства, а главное – власти. Для него деньги служили гарантом его силы и могущества, являлись движущей силой: «Только алчность и жадное любопытство толкают его вперёд» [Драйзер 1987: 391]. Деньги для Каупервуда – это материализация его личных качеств, поэтому целью финансиста является власть, а деньги для него – средство, необходимое для достижения этой цели.

Жизнь Будденброков вращалась вокруг деятельности торгового дома «Иоганн Будденброк» и понятия «достаток», ставшим для них мерилom успеха. Для них не было характерно ни ярко выраженное чувство собственности, ни алчность, ни вера во всемогущество денег. Они жили в соответствии с наставлением потомкам, зафиксированным в семейной тетради: «Сын мой, с охотой приступай к дневным делам своим, но берись лишь за такие, что ночью не потревожат твоего покоя» [Манн 2009: 51] и обогащение не было их самоцелью.

Томас Будденброк занимается делами фирмы против своей воли, только из чувства долга перед семьёй и фирмой. Он заложник своего положения: за образом успешного уверенного в

себе дельца скрывается гораздо более тонкая и ранимая натура, не имевшая возможности развиваться. Он начинает мучаться вопросом: кто же он - «делец, человек действия или томимый сомнениями интеллигент?» [Манн 2009: 434], осознавая, что сочетает в себе и то, и другое. Своё разочарование, усталость и неуверенность он скрывает за безупречным внешним видом, создающим обратное впечатление. Опустошение души, постоянное напряжение сделали существование Томаса Будденброка «искусственным, надуманным, превратили каждое его слово, каждое движение, каждый даже самый будничный его поступок в напряженное, подтачивающее силы лицедейство» [Манн 2009: 367].

Другим примером отображения несовершенства содержания за совершенством формы является постройка дома. Томас строит самый шикарный дом в городе, создававший впечатление благополучия. Однако он был не так счастлив, как это могло казаться: выполняя свой долг перед фирмой, «он был перегружен делами – личными и общественными» [Манн 2009: 388], и испытывал постоянную неудовлетворённость тем, что действительность, какой бы успешной она ни казалась, сильно отстаёт от замыслов в его голове. Вскоре дом становится для него олицетворением рока: ему не давала покоя мысль о том, что он вложил слишком много денег в этот дом, а его фирма начала нести убытки.

Сомс тоже строит дом в Робин-Хилле, чтобы увезти жену и окончательно превратить её в свою собственность, создать видимость крепкой счастливой семьи; показать свою

состоятельность; а также превратить в свою собственность Красоту: «Жить здесь и видеть перед собой этот простор, показывать его знакомым, говорить о нём, владеть им!» [Голсуорси 1988: 71]. Он обращается за помощью к архитектору Босини, который прекрасно справляется со своей задачей, построив настоящее произведение искусства.

Фрэнк своим дворцом-музеем в Нью-Йорке хотел показать своё могущество в финансовом мире, несмотря на то, что его отказывалось принимать общество, а личная жизнь и финансовая деятельность стали пищей для газетчиков; он везде и всюду встречался с оппозицией: «Нью-йоркский дворец должен был, отразив как в зеркале характер, вкусы и мечты Каупервуда, увенчать собой все его достижения последних лет» [Драйзер 1987: 309]. Он должен был стать символом его благополучия и нерушимости. Так за прекрасной внешней формой скрывались его всё более напряжённые отношения с Эйлин, финансовые неудачи, неприятие общества.

Однако дом никому из них не приносит счастья: карьера Томаса идёт на спад, рушатся его надежды на будущее; Ирэн не хочет становиться «хорошей женой» для Сомса и влюбляется в архитектора Босини; а у Фрэнка окончательно портятся его отношения с женой, и его очередная крупная финансовая авантюра терпит поражение. Жена Томаса решает продать дом после смерти супруга, дворец Каупервуда после его кончины продаётся с молотка, а Форсайту так и не удаётся поселиться в злосчастном доме.

Тем не менее, данные персонажи выходят за рамки этой внешней формы, что проявляется в их отношении к категории прекрасного. Так немаловажную роль в их жизни сыграли женщины, которых они фактически относили к этой категории. Неудивительно, что женщины, надолго пленявшие их, обладали редкой красотой, однако этих коммерсантов никогда не привлекали женщины далёкие от искусства: они быстро уходили из их жизни. Так, например, случилось с равнодушной к живописи Лилиан, первой женой Каупервуда и фактически с Эйлин Батлер, его второй женой, чьи эстетические взгляды не развивались. В поиске женщин с более высоким художественным вкусом он встречает Риту Сольберг, повлиявшую на вкусы самого Фрэнка, затем актрису Стефани Плейто, а также талантливую девушку и популярную танцовщицу Лорну Мэрис. В итоге, он встречает отдававшую себя музыке, танцам и живописи Беренис Флеминг, любовь к которой даже меняет его отношение к деньгам: «Жизнь – это любовь, а не только деньги и деньги!» [Драйзер 1973: 19].

В жизни Сомса Форсайта была женщина, любовь к которой он пронёс через всю жизнь. Ирэн воспринимается Форсайтами, как произведение искусства, которое будет иметь успех, поэтому оно требует инвестиций. Но Сомс никогда не сможет сделать её своей собственностью. Собственник, которому чуждо искусство, выбирает в жёны женщину, которая не могла жить без музыки. В её образе ему хотелось превратить в собственность Красоту и Любовь мира, но тщетно: Ирэн, отталкивает его от себя. Форсайтам не дано отдавать себя чему-то целиком, в том числе и искусству, а Ирэн отдавала музыке всю себя: «Прямо загадка, как можно ценить музыку настолько, насколько ценила её Ирэн. Да!

Больше людей, больше денег ценила!». [Голсуорси 1989: 209] Этого никак не мог понять Сомс: он даже втайне ненавидел музыку, понимая, что музыка была её миром, в который ему не было входа.

Аналогичный выбор совершает и Томас Будденброк. Его спутницей жизни становится красавица Герда Арнольдсен. Этот выбор удивляет окружающих: Томас, немзыкальный, как и все Будденброки, останавливает свой выбор на скрипачке, влюблённой в музыку. Однако его оправданием служит тот факт, что она – дочь миллионера. Томас, как и Сомс, не может разделить её страсть, а она, так же как Ирэн не пускает его в свой мир: «Он стоял в преддверии храма, откуда Герда презрительным мановением руки изгоняла его...» [Манн 2009: 471].

Эти персонажи наполняют свою деятельность другим смыслом и содержанием. Сомс принадлежит к клану Форсайтов, но постепенно вырывается из него. Первым этапом была упомянутая женитьба на Ирэн, вторым – его увлечение живописью, однако «его репутация коллекционера основана не на пустой эстетической прихоти, а на способности угадывать рыночную стоимость картины». [Голсуорси 1989: 10] Благодаря своей коллекции картин Сомс наживает на этом целое состояние. Изначально материальная, а не эстетическая сторона вопроса является для него главной, но с рождением дочери меняется его мировоззрение и отношение к картинам: он начинает их ценить, а не оценивать. Он начинает восхищаться художником как творцом, а устоявшееся выражение «иметь успех» меняется на слово «ценить», меняется и отношение к картинам.

Так абсолютно другим предстаёт перед нами Сомс в сцене пожара в галерее: он не думает о себе – он спасает свои любимые картины – этот эпитет постоянно встречается при их описании в главе. Символична его смерть: он бежал спасать эту копию фрески Гойи «La Vendimia», напоминавшую ему дочь, ставшей причиной пожара, а спас не любимую картину, а дочь, искавшую смерти, и погиб сам. Так в Сомсе умирает Собственник, происходит его духовное возвышение, любовь к дочери и искусству преображают его. Богатство его внутреннего мира разрушает внешнюю форму форсайтизма.

Отношение Фрэнка Каупервуда к искусству было, в принципе, неизменным и эволюции не подвергалось. Но он никогда не ставил искусство выше денег: «В Каупервуде – финансисте и стяжателе – любовь к искусству и красоте существовала лишь в той мере, в какой она не мешала его стремлению к власти и богатству» [Драйзер 1973: 229]. И, тем не менее, Каупервуд преклонялся перед искусством: «в конце концов он ничего не любил так, как искусство. Оно обладало для него какой-то гипнотической силой» [Драйзер 1987: 148]. Каупервуд так же, как Сомс, прилично заработал на коллекционировании картин, но для него больший интерес представляла эстетика, а не финансовый аспект. В конце жизни также происходит его преобразование: стяжатель, постоянно думающий о своей выгоде, решает передать свой дворец-музей городу и построить больницу. Меняется его система ценностей: финансовые махинации начинают всё меньше его интересовать: его волнует судьба близких, здоровье, судьба коллекции – деньги отходят на задний

план. Выясняется, что холодный делец способен заботиться о пользе других и быть ценителем прекрасного.

Абсолютно в иных отношениях с искусством находятся Будденброки. Изначально искусство было чуждо этому семейству. Начиная с третьего поколения Будденброков, искусство начинает постепенно проникать в их дом и разрушать привычные устои: младший брат Томаса Христиан проявляет абсолютное нежелание заниматься делами фирмы – его увлекает искусство, а особенно театр. На «что-то настоящее» у Христиана не хватало силы воли, в отличие от его брата, который занимался делами фирмы, как уже отмечалось, вопреки своему желанию.

Важное место в романе занимает музыка. Томас не мог разделить пристрастия своей жены к музыке, но изменение его отношения к ней связано не с женой, а с сыном. Ганно, наследник, на которого Томас возлагал свои надежды и хотел видеть в нём достойного преемника, который смог бы продолжить дело своих предков, – пошёл по стопам матери и, испытывая отвращение к деятельности отца, не представлял жизнь без музыки. Искусство для Ганно становится обезболивающим, так как, только занимаясь музыкой, он забывал о своих болезнях и страхах. Томас начинает относиться к музыке как к личному врагу: она стала для него враждебной силой, отнявшей у него сына. Вторжение Искусства в жизнь Будденброков, несомненно, возвышая их духовно, убивает в них дух бюргерства, делая их, таким образом, слабее от поколения к поколению. Ганно, одержимый музыкой, одновременно символизирует духовное возвышение рода Будденброков и его трагический конец.

В рассмотренных выше произведениях Дж. Голсуорси, Т. Драйзера и Т. Манна категории богатства и искусства представлены как связанные друг с другом, хотя оппозиция «бизнесмен – художник» сохраняется. Но бизнесмены пытаются выйти за рамки формы своей деятельности, проявляя в той или иной степени интерес к искусству и категории прекрасного, что неоднозначно трактуется авторами. Для Дж. Голсуорси это средство духовной эволюции, для Т. Драйзера – перманентное свойство сильной личности, а для Т. Манна – проявление нездоровья, ведущее к вырождению коммерческого начала.

Список литературы:

1. Голсуорси Дж. Сага о Форсайтах. Кн. 1. Ташкент, 1988.
2. Голсуорси Дж. Сага о Форсайтах. Кн. 2. Ташкент, 1989.
3. Голсуорси Дж. Сага о Форсайтах. Кн. 4. Ташкент, 1989.
4. Драйзер Т. Титан. Грозный, 1987.
5. Драйзер Т. Стоик. М., 1973.
6. Манн Т. Буддеброки. М., 2009.

Праздничных О. И.
Научный руководитель: Поршнева А. С.
УрФУ (Екатеринбург)

ОБРАЗЫ ПОДЗЕМНОГО МИРА И СЮЖЕТНЫЙ КОМПЛЕКС ПОСВЯЩЕНИЯ В РОМАНЕ ВИКТОРА ГЮГО «ОТВЕРЖЕННЫЕ»

Виктор Гюго (1802-1885) – французский писатель эпохи романтизма. Одно из самых известных его произведений – роман-эпопея «Отверженные», где затрагиваются философские, социальные, религиозные, исторические и другие проблемы. Центральная сюжетная линия романа связана со становлением личности главного героя, Жана Вальжана.

В начале романа этот человек – каторжник, с которым люди опасаются иметь дело, к концу же романа он становится воплощением нравственных идеалов Гюго. По словам Е. Евниной, «романы Гюго – это всегда романы больших и благородных чувств и великодушных поступков, как поступки того же Жана Вальжана» [Евнина 1973: 17].

На определённых этапах своего пути Жан Вальжан погружается под землю, и оба этих события имеют большое символическое значение.

В первый раз герой погружается под землю в главе «Между четырёх досок». Жан Вальжан с маленькой Козеттой перелезает через высокую ограду, спасаясь от полиции, и оказывается на территории женского монастыря. Чтобы обезопасить себя и Козетту, Вальжан вынужден остаться в этом месте. Однако женский монастырь был и самым надёжным, и в то же время

самым опасным местом, так как мужчина, находящийся на его территории, считался преступником. Единственное решение – выйти незамеченным и войти через ворота, что практически невозможно, поскольку за стеной наверняка стоит патруль полицейских.

Герой находит следующий выход из сложившейся ситуации. В тот момент, когда он очутился в монастыре, умерла монахиня-праведница, мать Распятие, которая 20 лет спала в гробу и пожелала быть похороненной в нём в склепе под алтарём. Предсмертное желание святых должно быть исполнено, но закон не позволяет так поступать. Монахиня должна быть похоронена на городском кладбище. Для неё высылают ещё один, казённый гроб. С похоронами монахини всё складывается хорошо, а вот казённый гроб остаётся пустым.

Жан Вальжан находит в нём средство выйти из монастыря. Он предлагает положить себя в эту «сосновую корзину в чехле из белого сукна» [Гюго 1954: 613], чтобы городское начальство не подумало, что гроб пустой. Это серьёзное испытание, но Вальжан полон решимости: «То, что Фошлевану казалось неслыханным, для Жана Вальжана было делом простым. Ему приходилось проскальзывать в любые щели. Кто бывал в тюрьме, познал искусство уменьшаться в соответствии с выходом, ведущим на волю» [Гюго 1954: 614].

Для Жана Вальжана не составляет особого труда притвориться мёртвым и позволить заколотить себя в гроб, и в главе «Между четырёх досок» его везут на городское кладбище. Однако всё складывается не так, как планировалось. Старый могильщик,

друг Фошлевана, умирает, и его место занимает новый могильщик, Грибье, которому нельзя доверять. Тем временем Жана Вальжана в гробу опускают в вырытую могилу: «От четырёх гробовых досок веяло каким-то умиротворением. Казалось, спокойствие Жана Вальжана восприняло нечто от мертвого покоя усопших» [Гюго 1954: 623]. Но всё сложилось иначе: «Вдруг он услышал над головой звук, показавшийся ему раскатом грома. То был ком земли, упавшей на гроб. Упал второй ком. Одно из отверстий, через которые он дышал, забилося землёй. Упал третий ком. Затем четвёртый. Есть вещи, превосходящие силы самого сильного человека. Жан Вальжан лишился чувств» [Гюго 1954: 625]. С нашей точки зрения, допустимо рассмотреть этот эпизод в аспекте отражения в нем обряда инициации.

Обряду инициации и его осмыслению фольклорной традицией посвящена монография В.Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки». Инициация – это обряд получения сакральных знаний, которые меняют социальный и религиозный статус посвящаемого. Большинство испытаний, входивших в обряд посвящения, предполагало ритуальную смерть с последующим воскресением или новым рождением: «Посвящаемый якобы шел на смерть и был вполне убежден, что он умер и воскрес» [Пропп 1986: 150]. Функция смерти определялась тем, что она готовила рождение к более высокой форме жизни, к высшему предназначению.

В.Я. Пропп находит следы древнего обряда посвящения в текстах волшебных сказок, в сюжетах которых обнаруживаются общие точки: тяжёлое испытание и последующее

вознаграждение, новый уровень знаний, умений, новый этап жизни. Следы обряда встречаются и в других повествовательных текстах.

В главе «Между четырёх досок» Жан Вальжан – непосвященный герой, которому запрещён вход в святую обитель. Посвящением для него становится ритуальная смерть, когда его опускают в могилу, где он теряет сознание. Как только обряд инициации свершился, начинают сказываться его положительные последствия: Фошлевану удаётся отвлечь могильщика, и они с Жаном Вальжаном закапывают пустой гроб. Задача решена – Жану Вальжану, символически воскресшему и вышедшему из гроба, удалось выйти из монастыря незамеченным.

Далее все складывается максимально благополучно для героя: «Фошлеван жил в монастыре, и ему были известны условные слова. Все двери перед ним открылись. Так была разрешена двойная и страшная задача: выйти и войти» [Гюго 1954: 633]. Первая задача – выйти – была самой сложной и давала ключ, знание ко второй задаче – войти. После преодоления первой задачи, после посвящения, а значит, после получения нужных знаний, задача войти и *назвать* условные слова выполняется автоматически. О связанном с инициацией обряде *называния* упоминает В.Я. Пропп, когда говорит о египетской «Книге мёртвых»: каждый мёртвый знает имена препятствий, и поэтому они его пропускают [см.: Пропп 1986: 156]. Здесь мёртвый – это посвящённый Вальжан, а имена препятствий на его пути в монастырь – это условные слова. Теперь посвящённый Вальжан вправе присоединиться к миру «усыпальницы», святой обители, так как полностью ему

соответствует: «Вальжан вступил в должность, согласно всем правилам» [Гюго 1954: 635].

Второй раз Жан Вальжан попадает под землю в главе под названием «Грязь, побеждённая силой души», спасая Мариуса Понмерси от опасностей революционной баррикады. Когда опасность поджидает повсюду, Вальжан ищет спасения у земли. Он находит забросанную камнями решётку, спускается под землю и оказывается в парижской клоаке, которая представляет собой целую сеть подземных лабиринтов.

В энциклопедии символов Г. Бидерманна мы находим следующее определение: «Лабиринт – определённый вид запутанного пути, который в изначальной форме конструировался вокруг оси координат. <...> Можно предположить, что они имели значение культовых символов и в пределах небольшого пространства демонстрировали долгий и трудный путь посвящения в тайну. <...> Во многих сказаниях и мифах разных народов рассказывается о лабиринтах, которые герой должен пройти, чтобы достичь высокой цели. <...> В психологическом смысле лабиринт есть выражение “поисков центра”...» [Бидерманн 1996: 141]. Иными словами, подземный лабиринт тоже является пространством совершения инициации.

«На самом деле они были совсем не так близки к спасению, как думал Жан Вальжан. Их подстерегали опасности другого рода и, быть может, не меньшие. <...> Из одного круга ада Жан Вальжан попал в другой» [Гюго 1955: 121].

Действительно, люди считали, что ад находится под землёй, и чем ниже, тем страшнее его круги. В подтверждение этой мысли можно привести слова из труда М. Ямпольского «Демон и лабиринт»: «В тексте “Отверженных” откладывается в виде следов та мифология, которая окружала подземный Париж. <...> Естественным образом на парижские подземелья проецировалась вся мифология преисподней и потустороннего мира. Эта мифология питалась, например, и тем, что один из входов в парижские катакомбы находился на улице Анфер (Ад)» [Ямпольский 1996: 88].

Здесь будет уместно провести параллель с «Божественной комедией» Данте Алигьери, так как в ней герой тоже путешествует по аду. Ад у Данте представлен в виде пропасти:

Мы были возле страшной пропасти, у края,
И страшный срыв гудел у наших ног,
Бесчисленные крики извергая.
Он был так тёмн и глубок,
Что я над ним склонился по-пустому
И ничего в нём различить не мог [Алигьери 1986: 18].

Жан Вальжан аналогичным образом попадает в подземное пространство, в крошечную тьму.

Далее, герой Данте описывает подход к седьмому кругу:

Мы подошли к окраине обвала,
Где грома скал под нашею пятой
Ещё страшней пучину открывала.
И тут от вони едкой и густой,

Навстречу нам из пропасти валившей,
Мой вождь и я укрылись... [Алигьери 1986: 47].

В главе, посвященной лабиринту, Жану Вальжану предстоит встретиться с такой же бездной, какая описана у Данте, – с провалом.

Следующий момент: у Данте выход из Ада к горе Чистилища находится на самом его дне, то есть нужно пройти сверху вниз через все его круги. Выход из парижских катакомб находится у берега Сены, и чтобы туда попасть, нужно следовать по естественному уклону берега вниз.

Таким образом, у нас есть все основания утверждать, что Жан Вальжан оказался в преисподней и ему понадобится пройти все круги ада, прежде чем выйти из него.

Однако сходство Ада и лабиринта на этом не заканчивается: и лабиринт, и Ад становятся тем ужаснее, чем ближе выход. Испытания, которые предлагает Вальжану лабиринт, как круги Ада, идут по принципу нарастания. Первая опасность – это темнота и замкнутость пространства, которые делают каждый шаг опасным и ввергают в отчаяние даже таких людей, как Вальжан.

Вторая опасность – наткнуться на патруль полицейских, которым велели осмотреть подземный Париж и найти спрятавшихся повстанцев. Вальжан, проходя окружной канал, едва не был замечен патрульными: «Вдруг прямо перед ним легла его тень. <...> Но фонарь был светом, Жан Вальжан тенью. Он был очень далеко, сливаясь с окружающей чернотой. Он прижался к стене и застыл на месте. <...> Совещание этих сторожевых псов

вынесло решение, что шум только почудился им, что там не было ни души и что нет смысла идти по окружному каналу» [Гюго 1955: 127]. Эта ситуация единения с землёй уже знакома Вальжану из первой инициации, а инициация не только повторяет уже пройденные уроки, но и обязательно даёт новые знания. Поэтому Вальжана ждут куда более страшные испытания.

Третья опасность – кульминационная. Есть вероятность, что герой не справится с ней. А если и справится, то лишится сил и не сможет идти дальше, отчаявшись и не сознавая, что конец испытания близок. Эта коварная ловушка – провал. Чтобы преодолеть провал – место, где труба водостока треснула и наполнилась грязью, – от Вальжана требуются исключительное мужество и колоссальные физические усилия. С каждым шагом опасность растёт, а надежда на благополучный исход убывает. Опасность достигает своего пика: «Он погрузился ещё глубже, он запрокинул голову, чтобы не захлебнуться; тот, кто увидел бы это лицо во тьме, принял бы его за маску, плывущую по мраку» [Гюго 1955: 143]. Этой детали стоит уделить внимание: маска – неодушевлённый предмет, то есть в момент перехода провала Вальжан не принадлежит к миру живых. А значит, инициация свершилась. Внезапно герою удается нащупать опору; препятствие преодолено, и «грязь побеждается силой души»: «С него струились потоки грязи, но душа его была полна неизъяснимым светом» [Гюго 1955: 143].

Смертельные опасности лабиринта закончились. От Жана Вальжана больше не требовалось никаких физических и моральных усилий, потому что следующее препятствие было

поставлено человеком, а не лабиринтом. «Это действительно был выход, но выйти было нельзя» [Гюго 1955: 144]. Толстая решётка с массивным замком плотно прилегала к каменному наличнику. Это был страшный удар. После стольких пережитых опасностей Вальжан не смог бы пережить ещё одно препятствие, тем более что оно никак не зависело от его усилий. Но и в этой самой безвыходной ситуации из всех провидение не оставляет Вальжана. Он получает по заслугам. Человек, способный вызволить его и Мариуса из этой западни, наконец приходит. Этот человек – Тенардье, вор, который прячется в клоаке от полиции. Конечно, он требует выкуп за то, что даёт пройти к цели.

Если рассматривать положение героя с точки зрения прохождения им инициации, то выкуп тоже имеет отношение к этому обряду. В.Я. Пропп в своём исследовании упоминает о подношениях препятствиям с целью задобрить их [см.: Пропп 1986: 154-155]. Итак, в завершение пути по лабиринту, Вальжан платит Тенардье выкуп за свободу, чем заканчивается это долгое погружение под землю. Так завершается вторая инициация Жана Вальжана.

Таким образом, во время второго погружения Жан Вальжан преодолевает все виды испытаний: замкнутость пространства и кромешную тьму, полицейский патруль, провал с его зыбучим илом, свою усталость, решётку на выходе из клоаки и, наконец, тяжесть своей ноши, полумёртвого Мариуса, которая прибавлялась ко всем испытаниям.

Здесь просматривается интересная закономерность: подземный лабиринт предстаёт как будто живым существом,

обладающим своей волей, своим разумом. Сначала он доводит героя до отчаяния, но потом своим уклоном даёт ему понять, что он на правильном пути; он укрывает Вальжана от преследователей; он едва не губит его в своём провале, полном воды и вязкого ила, но в последний момент спасает; он лишает героя сил и снова дарит ему надежду в виде дневного света. Как строгий родитель, Мать-Земля не только проверяет возможности, силы, волю Жана Вальжана, но и поддерживает, помогает справиться с препятствиями, даёт подсказки.

Таким образом, главному герою «Отверженных» – Жану Вальжану – даются два испытания, связанные с погружением под землю. Они не только являются кульминацией в развитии сюжета и заставляют читателя переживать всё вместе с персонажем, но также являются носителями инициатической символики и напрямую связаны с духовным ростом главного героя.

Герой романа Гюго дважды спускается под землю, дважды символически умирает, преодолевает испытания и рождается заново. Каждая инициация позволяет герою приобрести определённые знания, выйти на новый уровень понимания себя и окружающих. Вторая инициация завершает долгий и сложный процесс становления личности Жана Вальжана, и он максимально приближается к нравственным идеалам Гюго.

Список литературы:

1. Алигьери Д. Божественная комедия. М., 1986.
2. Гюго В. Собрание сочинений : в 18 т. Т. 6 : Отверженные. М., 1954.

3. Гюго В. Собрание сочинений : в 18 т. Т. 8 : Отверженные. М., 1955.
4. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996.
5. Евнина Е. Виктор Гюго. М., 1973.
6. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
7. Ямпольский М. Демон и лабиринт. М., 1996.

Рукавичникова М. В.
Научный руководитель: Летова И. А.
УрГУ (Екатеринбург)

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ИМПЕРАТОРА В «РИМСКОЙ ИСТОРИИ» НИКИФОРА ГРИГОРЫ

Никифор Григора является одним из виднейших византийских интеллектуалов XIV в. В частности, о статусе мыслителя свидетельствует то, что он входил в круг избранных ученых, созданный при дворе императора.

В труде «Римская история» царь Андроник III Палеолог — один из главных героев. По мере движения действия его образ проходит несколько ступеней трансформации.

Первый этап — юные годы будущего императора. Андроник III показан как типичный представитель «золотой молодежи». Никифор Григора пишет, что наследник «пришел в юношеский возраст, в котором молодость неудержимо ищет удовольствий и ничем не стесняемого раздолья, особенно — если с цветущей юностью соединяется и царский сан» [Григора 2004: 208]. Историк описывает его охоты и ночные похождения, которые «не очень идут к лицу царей» [Там же]. Роскошь требует больших расходов, «отсюда — дружба с латинянами, жившими в Галате, особенно с теми, которые владели большим богатством. Отсюда займы, долги и поиски за деньгами» [Там же]. Его стремление к одиночному правлению поддерживало «нетерпение отведать лакомства, какое обещала ему верховная власть. Не желая быть в детском повиновении у деда-царя и выполнять чужую волю, подобно дитяти,

он искал царской самостоятельности и довольства, чтоб иметь достаточно и про себя и дарить других» [Там же]. Юноша на внушения старших «отвечает неповиновением и пренебрежением» [Там же: 220]. Именно в это время Андроник III, ведомый жадой денег и власти, становится во главе заговора против своего деда — императора Андроника II: наследник приходит на аудиенцию к императору, «имея при себе несколько человек, скрывавших оружие под одеждой и имевших кинжалы; да и сам не был вовсе безоружен. Они согласились между собою, что если царь-дед обратится к нему с отеческими и кроткими внушениями; то они отнюдь не дозволят себе какой-либо грубости или дерзости, но останутся совершенно спокойны. Если же тот придет в гнев и станет грозить наказанием; то тотчас бросятся на него, убьют его на царском троне» [Григора 2004: 227]. После этого заговорщики планировали сделать царя-внука самодержцем.

Второй этап — период после коронации Андроника II и Андроника III как соправителей. Императоры мирятся во время встречи в окрестностях Константинополя. Молодой правитель проявляет смирение и кротость: «между тем как царь-дед не сходил с лошади, внук на расстоянии одной стадии от него сошел и, хотя дед сильно останавливал и удерживал его, подошел к нему пешком и поцеловал у него руку и ногу, тогда как тот сидел на лошади. Потом и сам сел на лошадь, обнял деда и крепко поцеловал» [Там же: 259].

Здесь начинает реализовываться один из принципов, о которых Никифор Григора говорит в первой книге труда и которыми должен руководствоваться человек, пишущий историю.

Ему следует уподобляться «хорошим живописцам; они, если и есть в оригинале какой-нибудь природный недостаток, меньше ли, или больше надлежащего какая-нибудь часть тела, стараются изображать на портрете не все в точности, но где прибавят, чтобы больше было сходства, а где убавят, чтобы природный недостаток не бросался в глаза постоянно и не подавал насмешникам повода острить и смеяться» [Там же: 33].

Автор уже не критикует царя – внука жестко и в открытую. Все чаще историк пишет о том, что не сам Андроник III, а «лица, окружавшие молодого царя, <...> спешили всю власть присвоить себе самим, а старика царя разными кознями и хитростями совсем лишить ее, или даже вместе с нею и самой жизни» [Там же: 277]. Тем не менее, далее Никифор Григора, не скрывая нечестных намерений соправителя, говорит: «Молодой царь начал думать и хлопотать о том, нельзя ли какими хитростями и уловками победить деда и сделаться самодержцем римским» [Там же: 278]. После захвата Константинополя Андроника III подталкивает к недостойному поведению бывший патриарх Нифонт: «он сказал царю: «Если хочешь царствовать безбоязненно, не давай другому своей славы; отними у деда все знаки царского достоинства и заставь его надеть волосяное рубище; а затем отправь или в тюрьму или в ссылку». <...> С его словами были согласны и некоторые из приближенных к царю, которые и убеждали его оставить человеколюбие в отношении к деду; правда, они не вполне достигли своей цели, однако же <...> отклонили его от намерения сделать деда участником в правлении» [Григора 2004: 302-303]. Без ведома правителя, который тяжело болел, приближенные Андроника III строили коварные планы против

старика царя: «ему предложили на выбор или облечься в монашескую одежду, или же подвергнуть себя другому какому-нибудь бедствию — закланию, безвозвратной ссылке, либо насильственному заключению в замок забвения» [Там же: 312]. Историк излагает события честно, не оценивает действия царя-внука, как делал прежде, оправдывает младшего императора, в большинстве случаев приписывая коварные замыслы его окружению. Более того, по Никифору Григоре, бывший мятежник начинает проявлять достойные намерения, к примеру, он просит, «чтоб ему было позволено одному взойти к деду — отдать ему почтение» [Там же: 289]. Во время захвата Константинополя молодой правитель «строго наказал <...>, чтобы они ни убийственной рукою, ни обидным словом не касались ни деда-царя, ни кого-либо другого» [Там же: 299], а позже «движимый живейшим чувством человеколюбия, <...> остановил буйства воинов и народа» [Там же: 301], которые могли привести к разрушению храмов и многочисленным убийствам.

Третий этап начинается после смерти Андроника старшего, когда Андроник III становится единоличным правителем. В этот период он представлен как тонко чувствующий человек, совесть его неспокойна из-за огорчений, «которые причинял деду-царю на старости лет» [Там же: 342]. Царь-внук благочестив. Он имеет «сильную и твердую веру» [Там же: 394], все дела совершает, «возложив <...> надежду на Бога» [Там же: 348], войдя в Константинополь, император произнес следующие слова: «Не мы, а Бог даровал нам эти трофеи. Воля Божия движет всем и все ей повинует: звезды, воздух, море, земля, люди, громы, молнии, язвы, землетрясения, дожди, неурожай и тому подобное, что служит или

для благополучия, или для злополучия, а лучше сказать — для нашего научения и вразумления» [Григора 2004: 299]. Андроник мудр: не рискует жизнями подданных зря, так как полагает, что «меры благоразумия и хитрости оказываются гораздо действительнее оружия в большей части случаев, особенно же во время бранных тревог» [Там же: 348]. Вместе с тем правитель отважен, считает «за честь себе действовать самому» [Там же: 367] и обнаруживает «сильное рвение побывать в сражении» [Там же]. Он справедлив в судебных делах. К примеру, Андроник не позволил казнить людей, которые намеревались его убить, а «великодушно» [Там же: 373] повел исследование дела, «выказал свою обычную кротость, свою прирожденную, развивавшуюся вместе с летами, мягкость характера» [Там же: 371]. «Он человеколюбиво довел следствие до самого конца и отнюдь не обнаружил жестокости против уличенных заговорщиков; но простил их совершенно» [Там же: 372-373]. Образ молодого императора становится почти неотличим от образа его деда. Андроник младший «имел приятное, и располагающее к себе лицо, характер мягкий и добрый, обращение добродушное и симпатичное» [Там же: 393], в Андронике Старшем «неподдельная кротость соединялась с очаровательной любезностью и составляла постоянное его отличие. Природа не поскупилась сообщить его лицу веселость, глазам ясность, говору благозвучие и чистоту. <...> Все это яснейшим образом говорило о редком его добродушии» [Там же: 332]. Царю-деду икона Богородицы «служила верным утешением» [Там же: 299], молодой царь «всегда и во всех делах возлагал на Нее великие, твердые и

успокоительные надежды» [Там же: 386]. На третьем этапе царь-внук представлен как идеальный правитель-христианин.

Итак, по ходу развития действия происходит трансформация образа Андроника III: от легкомысленного мятежника к благочестивому императору. Изменение идет по мере ослабления конфликта между старшим и младшим императорами и легитимизации прав царя-внука на власть. На первом этапе противостояние в разгаре: Андроник III, не имея подтвержденных прав на престол, проявляет непочтительность и грубость к императору Андронику II. Никифор Григора не скрывает антипатии к младшему царю, ярко вырисовывает все негативные черты его характера. На втором этапе конфликт сглаживается, дед и внук мирятся, Андроник III венчается на царство и становится соправителем. Историк начинает избегать негативных оценок в отношении царя-внука, оправдывает его. На третьем этапе смута в государстве улеглась, младший император стал самодержцем, а его образ полностью трансформировался в стереотипное изображение идеального христианского императора, наместника Бога на земле.

Список литературы:

1. Григора Никифор. Римская история, начинающаяся со взятия Константинополя латинянами. Т. 1 : 1204-1341. Рязань, 2004.

Солонец П. В.

Научный руководитель: Чернышов М. Р.

УрГУ (Екатеринбург)

**ГРОТЕСКНОСТЬ МИРООЩУЩЕНИЯ АВТОРА В ПРОИЗВЕДЕНИИ
В. М. ТЕККЕРЕЯ «КНИГА СНОБОВ»**

Гротеск, не будучи типичным для реалистической манеры письма, все же получает достаточно широкое использование в творчестве некоторых представителей реализма. Примеры гротескных образов могут быть найдены в произведениях Чарльза Диккенса и Оноре де Бальзака. Последний отмечал возможность использования гротеска при создании художественных образов при условии, что это не будет противоречить художественной правде произведения. Следуя принципу ориентации на художественную правду, и Бальзак, и Диккенс ограничивались использованием гротеска лишь в качестве художественного приема, прибегая к нему для создания некоторых образов. В случае В. М. Теккерея обращение к гротескной образности в его раннем творчестве выходило за пределы создания отдельных образов и получило более полновесный характер. Обращаясь к «Книге снобов», представляется возможным говорить о её *гротескной основе и гротескном мироощущении* автора.

Многие западные исследователи творчества Теккерея давно говорят о гротескности мышления этого автора, ссылаясь не только на его литературные труды, но и на его рисунки и иллюстрации. О том, что гротеск в книге снобов выходит за рамки художественного приема, являясь скорее мироощущением автора, позволяет

говорить, то, что чрезмерное преувеличение и алогизм – основные способы построения гротеска - используются в произведении не только для создания отдельных гротескных образов и ситуаций, но являются организующим началом «Книги снобов».

В основе очерков лежит **чрезмерное преувеличение**, которое приобретает абсолютный характер, когда высмеиваемая черта, то есть снобизм, достигает тотальности. В художественном мире «Книги снобов» снобизму подвержены все без исключения, начиная от членов королевской семьи и заканчивая представителями низших классов населения. Снобизм, являясь национальной чертой британца, обнаруживает тысячи способов проявления и десятки ликов. Он проникает во все сферы жизни, и нет такого человека, который не был бы подвержен его воздействию. Любая модель поведения, буквально каждое действие человека потенциально является проявлением снобизма. Например, такое рассуждение, не оставляющее вариантов неснобистского поведения, сопровождает описание снобов, дающих званые обеды: «Скардность есть снобизм. Гостеприимство напоказ есть снобизм. Чрезмерное закармливание – тоже снобизм. Охота за титулами – тоже снобизм, но я должен сказать, что есть люди, снобизм которых много хуже, чем у тех, о ком мы говорили выше: это люди, которые могут давать обеды и не дают их». (Глава XXVI).

Снобизм, который осмысливается Теккереем не только как черта национального характера, как социальная норма, как общепринятая форма поведения, но и как религия («Книгу пэров» он называет второй Библией) действует не только по горизонтали, распространяясь экстенсивно, но также и по вертикали, что только

усиливает абсолютность данного общественного зла, так как каждый человек становится снобом вдвойне: с одной стороны, он сноб, так как раболепствует перед низостью, с другой стороны, он высокомерен с людьми, которые занимают более низкую ступень в обществе.

Ещё большую тотальность снобизм приобретает от того, что он является силой, способной к бесконечному самопорождению, когда снобизм тех, кто унижается, превращает в снобов тех, перед кем унижаются: «Это мы, а не лорды, виноваты, что они вообразили себя настолько выше нас... Если бы мы с вами, любезный друг, привыкли ежедневно видеть перед собой раболепствующих, - если б, где бы мы ни появились, люди пресмыкались в рабском унижении, мы тоже, вполне естественно, впали бы в тон превосходства и приняли бы всерьез то величие, которое нам упорно навязывают». (Глава III).

Читателю открывается гротескная картина мира, построенная на тотальном преувеличении, картина мира, в котором правит снобизм. Британия, «страна, где лордопоклонство вошло в символ веры, а детей смолоду учат почитать «Книгу пэров», как вторую Библию», представляется страной, где снобизм, господствующий в каждом доме, во всех социальных институтах, включая церковь, семью, университеты, армию и пр., является ни больше ни меньше как религией, действие которой абсолютно. С самого рождения человек обречен стать снобом, впоследствии он сам способствует распространению снобизма и превращению в снобов других.

Алогизм служит ещё одним способом построения художественного мира Теккерея. Структура книги не просто базируется на алогизме – сноб критикует снобизм (полное название произведения – «Книга снобов, написанная одним из них» – содержит в себе парадокс), но скорее даже перед нами алогизм гиперболизированный, алогизм, переходящий в абсурд. По мере развития повествования к читателю приходит осознание того, что автор очерков, некий мистер Сноб, от которого исходит критика, не просто подвержен снобизму, как и все остальные жители Британских островов, но он больший сноб, чем кто-либо. Теккерей как бы предупреждает читателя еще в самом начале повествования, чтобы он не особенно доверял суждениям рассказчика, открывая книгу эпизодом, демонстрирующим снобизм мистера Сноба. Рассказывая о том, как он перестал общаться со своим другом, славным мистером Горшком, «человеком с большими способностями, прекрасного сердца, разносторонне образованным», из-за того, что тот однажды в обществе стал есть зеленый горошек с ножа, рассказчик обвиняет в снобизме своего друга, хотя читатель понимает, что в данной ситуации снобом является сам повествователь, для которого общественные условности оказались важнее человеческих качеств его друга: «После такого его поведения в публичном месте мне не оставалось ничего другого, как порвать с ним. Я поручил одному нашему знакомому сообщить об этом нашему джентльмену возможно деликатнее...; мы встретились, как полагается, в тот же вечер на балу у герцогини Монте Фиаско – и не узнали друг друга». (Глава I) Последующее развитие повествование только усиливает компрометацию рассказчика, гиперболизируя его снобизм и

превращая всю критику снобизма в абсурд: тот факт, что мистер Сноб взялся за неё, объясняется не его стремлением искоренить данное социальное зло (хотя сам он это объясняет именно так), а скорее является следствием его снобизма, что особенно заметно в первых главах очерков, когда мистер Сноб рассуждает о своем Великом Труде и высоком предназначении, позиционируя себя как искоренителя великого общественного зла, чьи действия по значимости могут быть сравнимы лишь с поступками героев прошлых столетий, такими как Альфред Великий или Моисей.

Результатом такой парадоксальной организации повествования в книге является ещё больший алогизм, так как критика снобизма ведет не к уничтожению явления, а, наоборот, к его утверждению. То, что должно было быть сатирой на снобизм, его осмеянием и уничтожением, переходит в констатацию его присутствия в человеческих отношениях, в утверждение его определяющей роли в поведении людей: «Понятие «сноб» прочно вошло в сознание англичан. Слово «сноб» заняло свое место в нашем честном английском словаре. Мы не можем сказать, что такое «сноб», как не можем определить, что такое «остроумие», «юмор» или же «лицемерие», хотя мы знаем, что это такое». (Глава последняя).

Гротескный образ рассказчика, созданный с помощью алогизма, демонстрирует невозможность сатирического уничтожения явления, так как любой, взявшийся за критику данного порока, тут же рискует сам превратиться в сноба. Именно поэтому сам Теккерей отстранен от повествования. Более того, он намеренно создает гротескный образ рассказчика для того, чтобы

показать, что жесткая критика снобизма не есть верный способ борьбы с явлением, которое слишком сложно и хитро устроено и настолько опасно и абсолютно, что превращает в первого сноба того, кто начинает с ним бороться. Алогизм, ставший основой организации повествования, в конце книги достигает степени абсурда: сатирическое разоблачение снобизма превращается в его манифестацию.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Thackeray W. The book of snobs: papers. М., 1959.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
3. Боров Ю. Б. Комическое. М., 1970.
4. Гротеск в литературе : материалы конф. М., Тверь, 2004.
5. Гениева Е. Ю. У. М. Теккерей. Творчество. Воспоминания. Библиографические разыскания. М., 1989.
6. Дземидок Б. О комическом. М., 1974.
7. Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965.
8. Манн Ю. В. О гротеске в литературе. М., 1966.
9. Николаев Д. «История одного города» и проблема сатирического гротеска в сатире Щедрина // Вопросы литературы. 1997. № 2. С. 71–79.
10. Шапошникова О. В. Гротеск и художественная условность // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. 1982. Вып. 3. С. 16–23.

Хачатурова А. С.

Научный руководитель: Чернышов М. Р.

УрГУ (Екатеринбург)

**РОБЕРТ БЕРНС В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ: ОПЫТ
КОМПАРАТИВНОГО АНАЛИЗА (НА МАТЕРИАЛЕ ПЕРЕВОДОВ
СТИХОТВОРЕНИЯ**

“I HAE A WIFE O’ MY AIN”)

Фонд русских переводов Роберта Бернса не перестает активно пополняться, а это свидетельствует о том, что его поэзия затрагивает темы и использует художественные приемы, близкие русскому читателю. Примечательно, что собственно литературоведческих комментариев и исследований по этой теме очень мало. Нам же представляется, что компаративный литературоведческий анализ переводов Бернса – это эффективный и наглядный способ иллюстрации тех семантических изменений, которым неизбежно подвергается «коммуникативное ядро», концептуально-эстетическое содержание оригинала, попадая в контекст иного языка, и, следовательно, иной культуры. В результате этого оригиналу сообщаются новые черты и оттенки смысла, то есть те особенности, которые либо вызывают «отторжение» перевода вторичной языковой средой, либо обуславливают приятие его и дают образам и идеям подлинника «вторую жизнь». Эти семантические изменения осуществляются за счет переводческих трансформаций – «перестройки какого-либо элемента исходного текста, которая необходима для того, чтобы сохранить в переводе специфику выражаемого этим элементом значения»

(определение В.Е. Щетинкина). Анализируя переводческие трансформации, можно определить, как они сказываются на «художественном впечатлении», создаваемом поэтическим текстом, каким изменениям подвергается картина мира подлинника, ведь разница в мировосприятии «культуры оригинала» и «переводящей культуры» непременно отражается в переводах [«Поэтика перевода» 1988: 59].

Учитывая, что в оригинале компоненты концептуально-эстетического содержания отражаются во всех уровнях организации поэтического текста (синтаксическом, морфологическом, фонетическом и т.д.), мы разработали алгоритм компаративного анализа, позволяющий учесть каждый из этих уровней как в оригинале, так и в переводах. Эта схема включает разбор оригинального стихотворения в его целостности и по отдельным уровням с выявлением концептуально-эстетического содержания, и сравнительный анализ переводов с разбором компонентов и общим заключением о каждом переводе в отдельности, его достоинствах и недостатках. Целью настоящей статьи является иллюстрация применения разработанного алгоритма. Для этого мы используем анализ стихотворения **“I Hae A Wife O’ My Ain”** и его переводов «Жена верна мне одному» С. Маршака, «Песнь бедняка» В. Курочкина, «На чердаке» Д. Свияжского (Минаева), «Песня» О. Чюминой, «У меня есть жена...» Т. Щепкиной-Куперник (здесь приводится оригинал стихотворения и подстрочный перевод автора статьи).

I hae a wife of my ain,
I'll partake wi' naebody;
I'll take Cuckold frae nane,

У меня есть жена,
Я не буду ни с кем делиться;
Я не потерплю, чтобы меня делали

I'll gie Cuckold to naebody.

I hae a penny to spend,
There-thanks to naebody!
I hae naething to lend,
I'll borrow frae naebody.

I am naebody's lord,
I'll be slave to naebody;
I hae a gude braid sword,
I'll tak dunts frae naebody.

I'll be merry and free,
I'll be sad for naebody;
Naebody cares for me,
I care for naebody.

рогоносцем»,
Я не сделаю «рогоносцем» никого.

У меня есть пенни, чтобы его
потратить,
Этим я никому не обязан!
Мне нечего дать взаймы,
Я не буду ни у кого занимать.

Я никому не господин,
Я никому не буду рабом;
У меня есть хороший широкий меч,
Я не потерплю ничьих ударов.

Я буду весел и свободен,
Я не буду грустить ни о ком;
Никому нет дела до меня,
Мне нет дела ни до кого.

1. Оригинал. Стихотворение написано в 1788 году. Его тональность нехарактерна для творчества Роберта Бернса в целом: в стихотворении манифестируется равнодушие лирического героя к окружающим, крайний эгоцентризм и самоуверенность. С другой стороны, стремление к независимости и чувство собственного достоинства присущи герою Бернса. Мы можем, таким образом, выдвинуть две гипотезы: а) стихотворение является образцом ролевой лирики, широко представленной в творчестве Бернса; б) голосом лирического героя (с известной степенью дистанцированности) говорит автор. В поддержку второй точки зрения можно привести отрывок из письма Бернса от 1788 года: «Клянусь Всевышним, никогда ни перед кем не стану я пресмыкаться. Мне так же мало дела до королей, лордов, попов, критиков и прочих, как всем этим уважаемым особам до моей поэтической светлости» [Роберт Бернс. Стихотворения. Поэмы. Шотландские баллады 1982: 245]. При этом первая гипотеза может быть подкреплена такими

цитатами из записей Бернса: в записной книжке он характеризует себя как человека, «обладающего некоторым умом, безусловной честностью и бесконечной доброжелательностью ко всем творениям – разумным и неразумным» [Колесников 1966: 126]; а незадолго до смерти пишет: «...проклятая необходимость заставляет нас учиться себялюбию, дабы мы могли существовать. И все же в каждом веке есть такие души, которые при всех Горестях и Лишениях в мире не унизятся до Эгоизма и даже не приобретут ни Осмотрительности, ни Осторожности... Если у меня и появляется желание чем-то похвалиться, то лишь тогда, когда я смотрю на эту сторону моего характера» [Колесников 1966: 127]. Наконец, в статье «Ролевая лирика» читаем: «...границы Р.Л. становятся крайне зыбкими, поскольку ролевой повествователь весьма часто может быть трактован не как дистанцированная от автора фигура, но как внутреннее перевоплощение самого автора, открывающего «другого» в самом себе, примеривающего на себя чужие личности» [Литературная энциклопедия терминов и понятий 2003: 887]. Таким образом, очевидно, не представляется возможным с точностью утверждать, выражает Бернс в этом стихотворении насмешку над эгоистами и эгоизмом или говорит (может быть, чересчур резко) о собственной непокорности и независимости. Тем интереснее проследить, к какому выводу пришли переводчики, работавшие над этим стихотворением, какой гипотезе следовали при переводе.

Несмотря на трудности в определении субъектной организации стихотворения, выделение концептуально-эстетического содержания не представляет особой сложности: лирический герой в веских, четко разделенных и уверенных

фразеах выражает свое отношение к жизни – он затрагивает личную, экономическую и социальную ее сферы и утверждает, что абсолютно независим в каждой из них. Герой равнодушен к остальным и не намерен никого жалеть, при этом он весел, свободен, высказывается очень уверенно, почти с упрямством.

1.1. Фонетическая организация. В оригинале присутствует аллитерация на согласные [g], [d]; аллитерация на смычный взрывной [d] используется на протяжении всего стихотворения (в заключительном слове всех четных строк "*naebody*", а также в ударных односложных словах "*spend*". "*lend*", "*lord*", "*sword*", завершающих нечетные строки двух центральных строф). Этот прием семантически оправдан: смычный взрывной согласный в конце строк добавляет звучанию резкости, твердости.

1.2. Морфология и синтаксис.

- Почти все четыре строфы полностью построены на синтаксическом параллелизме: каждая строка строится по схеме «субъект – предикат – дополнение». Используется только прямой порядок слов, нет ни одного эллипсиса. Это помогает создать эффект уверенности и вескости речи и впечатление того, что герой решительно и уверенно «чеканит» слова.

- Семантически значима система местоимений – каждая строка стихотворения за исключением двух начинается местоимением «я». Оно находится в отношениях оппозиции с отрицательным местоимением «никто». Субъектный мир стихотворения, таким образом, замыкается на лирическом герое, существует и действует как бы только он: уже на этом этапе бросается в глаза

крайний эгоцентризм героя. Строфы строятся на антитезах, «разбитых» всегда на две строки (*I – naebody, take – gie, lend – borrow, lord – slave, merry – sad*): как бы обозначая «крайние полюса» в каждой из описываемых ситуаций, герой манифестирует свободу от обоих.

1.3. Лексика. Словарь стихотворения прост: он не содержит ни поэтизмов, ни просторечий. Диалектизмы присутствуют в небольшом количестве ("*cuckold*" – «рогоносец, обманутый муж», "*braid*" – «широкий», "*dunts*" – «удары, тумаки»). Лексический состав так же «прямолинеен», «крепок» и серьезен, как и тональность стихотворения: перед нами выразительные в своей простоте антонимические пары «хозяин – раб», «веселый – грустный» и др., а также «меч», «тумаки». Здесь выполняется принцип, на который указывает Ю.М. Лотман – словарь поэтического текста представляет его универсум, делает его объектно насыщенным и служит воплощению и развитию центральной идеи стихотворения [Лотман 1972: 87].

2. Переводы.

2.1. Рифмовка и метр. Оригинальный размер (трехударный дольник с варьированием безударных промежутков между иктами от 1 до 2 слогов) не сохранен ни в одном из переводов; только Чюмина использует женскую рифму в нечетных строках, как в оригинале. Однако используемые остальными переводчиками мужские рифмы позволяют сохранить четкость, вескость оригинального звучания.

2.2. Фонетическая организация. В переводе Маршака в последней строфе находим аллитерацию на смычный взрывной [д] – как и в оригинале. Перевод же Щепкиной-Куперник прекрасно сохраняет оригинальную звукопись, ее собственная аллитерация становится все более интенсивной с каждой строфой («в **д**олг я **д**ать» - «не **б**уду ра**б**ом» - «не **д**ам се**б**я **б**ить» - «сво**б**о**д**ен и весел всег**д**а» - «не лю**б**им я никем – не **б**е**д**а» и так далее). Такие звуковые повторы, безусловно, придают звучанию бóльшую твердость.

2.3. Морфология и синтаксис.

- Наиболее существенные изменения морфологическая организация оригинала претерпевает в переводах Маршака и Чюминой. Первый переводчик использует три времени, строку "*I'll borrow frae naeboddy*" переводит в прошедшем времени и один раз вводит условное наклонение. Так достигается эффект протяженности во времени – герой мыслил и поступал согласно своей философии в течение всей жизни. Перевод, таким образом, сохраняет оригинальную установку на непоколебимость мнения героя. Примечательна третья строфа в переводе Чюминой: строки "*I am naeboddy's lord, / I'll be slave to naeboddy*" переведены в прошедшем времени, а третий стих открывается противительным союзом «но» («Не бывал я господином/ И слугой ни для кого/ Но с мечом моим старинным/ Не страшусь я ничего») - напрашивается не имеющий аналога в оригинале логический вывод, что независимость героя пошатнулась и, возможно, придется прибегнуть к помощи меча. Такой сюжетный поворот вполне оправдывает преувеличенную экспрессивность и запальчивость

перевода. Что же касается синтаксиса, то параллелизм оригинала не передан в полном объеме ни одним из переводчиков.

- Анафора на местоимение «я» утрачена всеми, кроме Чюминой и Щепкиной-Куперник, и только Щепкина-Куперник сохраняет тавтологическую рифму на "*naebody*".

- Некоторые синтаксические трансформации влияют и на тональность стихотворения. Так, Маршак смягчает напряженность местоименной оппозиции «я» - «никто», переводя "*naebody*" и как «враг», и как «другие», расширяя тем самым круг действующих лиц. Чюмина и Курочкин завершают свои переводы восклицательным знаком, приходя к противоположным результатам: у Чюминой этот эмоциональный акцент вытекает из общей запальчивости, вызова, которым пронизан перевод, у Курочкина же доминирующая тональность перевода - обреченность и беспомощность, и поэтому заключительное восклицание «Мог бы плакать, роптать... Да к чему?! И при мне не ропщи уж никто!», которое, вероятно, должно было звучать грозно, кажется скорее добродушно-бессильным.

- Щепкина-Куперник, отказываясь, как и другие переводчики, от схемы «субъект – предикат – дополнение» для каждой строки, использует инверсии, гипотаксис, и в третьей строфе уже все строки занимает одно предложение. Такой усложненный синтаксис привносит описательную, размеренную интонацию; впрочем, это не значит, что, потеряв вескость фраз, ее перевод перестает звучать уверенно. Щепкина-Куперник подчеркивает

упрямство лирического героя, непоколебимую (и оттого такую спокойную) твердость его точки зрения.

2.4. Лексика.

- Оппозиция «я» - «никто», отражающая эгоцентризм героя, оказалась трудной для передачи. В переводе Чюминой отрицательное местоимение заменяется на «свет», «соседи», «ничего», а «никто» звучит всего четыре раза. Противопоставление теряет резкость, однако отчасти это компенсируется активным использованием местоимения «я». Маршак также ставит это местоимение в каждой строфе (в центральных – по три раза), и дважды использует определительное местоимение «сам», подчеркивая самостоятельность героя (то же встречаем в переводе Щепкиной-Куперник).

- Словосочетание "*gude braid sword*" сохранено лишь тремя переводчиками: Маршак опускает эпитеты, а Чюмина и Щепкина-Куперник добавляют эпитеты «старинный» и «благородный», что придает речи героя возвышенность, не оправданную общим характером его высказываний – ничто в оригинале не позволяет заподозрить в нем особой тонкости, возвышенности чувства.

- По-разному передан многозначный глагол "*to care*", и выбор значения, очевидно, диктуется общей тональностью переводов. Маршак, всячески акцентирующий независимость героя, переводит глагол как «нет дела» и «не кланяюсь». «Нет дела» ставит и Курочкин. Эмоционально насыщен, как и весь ее перевод, используемый Чюминой глагол «плакать» в значении «жалеть». Смысловое развитие получает глагол у Минаева – «спины никогда

не согну». Интереснее всего трансформация у Щепкиной-Куперник, являющаяся ключом ко всему ее переводу в целом. "*To care*" переводится самым «сильным» из возможных здесь глаголов «любить». Перед читателем предстает абсолютно самодостаточный, уверенный в себе герой, с пугающим хладнокровием и спокойствием констатирующий, что он никого не любит. Здесь же читаем, что он при этом «свободен и весел», и для него «не беда», что его самого никто не любит. Вероятнее всего, переводчица интерпретировала оригинальное стихотворение как ролевое, как насмешку Бернса над эгоистическим отношением к жизни, и поэтому голос лирического героя звучит так холодно и бесстрастно по сравнению с ее переводами стихотворений, где не приходится сомневаться в гораздо большем отождествлении автора с героем.

- В последней строфе Чюмина выделяет незначительность и бедность героя и, начиная его заключительные высказывания союзом «пусть», одновременно добавляет в его речь вызов и согласие с низким положением («Пусть мой голос мало значит,/Пусть живу я бедняком - /Обо мне никто не плачет,/Я не плачу ни о ком!»). Вызов может потребоваться лишь человеку, чье мнение требует защиты (в оригинале этого нет), а низкое положение вообще не релевантно для героя в оригинале – ему достаточно того, что он уверен в своей независимости. Словарь перевода Курочкина полон поэтических, сентиментально звучащих слов, делающих речь героя трогательной, трепетной, а его самого растерянным и беззащитным («помочь не могу никому», «к сердцу крепко подругу прижму», «не подставляю ноги никому»). Герой не упрям, а полон достоинства, уважения к себе и другим. Перевод

звучит абстрактнее (Курочкин не переводит строки о «пенни», «мече»), печальнее оригинала (опущены эпитеты «весел и свободен», на их месте появляются эмоционально противоположные глаголы «плакать», «роптать»). Перевод Минаева – самый вольный, в нем всячески подчеркивается нищета героя. Появляется мотив одиночества («чужие все мне»), от которого не спасает и подруга – ведь он допускает ее измену. Образ тени, вечно находящейся с ним, сообщает стихотворению меланхоличность.

3. Переводы в целом.

3.1. Маршак. В переводе смягчается четкая, настойчивая оригинальная оппозиция «я» - «никто» и не передан синтаксический параллелизм, из-за чего речь героя теряет вескость, однако потери на этих уровнях компенсируются энергичной ритмической организацией, фонетическими, лексическими и морфологическими средствами, которые в совокупности рисуют портрет абсолютно уверенного в себе и непоколебимого в собственном мнении человека. Негативная оценка героя отсутствует, подчеркивается лишь его свобода и полная независимость – вероятнее всего, переводчик воспринял оригинальное стихотворение Бернса как выражающее определенную сторону истинного авторского взгляда на жизнь.

3.2. Курочкин. Ритм перевода плавный, и, несмотря на то, что эпитет на «никто» сохранен, в своем лексическом окружении он звучит не самонадеянно, а, скорее, обреченно и одиноко. Лексическими же средствами достигается эмоциональная насыщенность перевода, его печальное, трогательное звучание.

Герой благороден, полон достоинства, но растерян и беспомощен перед невзгодами. Несмотря на то, что специфика оригинала передана неполностью, этот перевод органичен и эстетически ценен. Возможно, переводчик, почувствовав несвойственную Бернсу резкость и равнодушие, счел нужным смягчить ее и перевести стихотворение в духу лирики Бернса вообще, с присущей ей горячностью и теплотой.

3.3. Свияжский (Минаев). Переводчик подчеркнул нищету и полное одиночество героя. Тональность перевода меланхолична, в ней сквозит обреченность. В конце стихотворения герой обнаруживает великую силу характера, внутреннюю твердость, уважение к себе: он никогда ни перед кем «не согнет спины», несмотря на преследующую его нужду. Как и в двух предыдущих переводах, герой обнаруживает больше благородства, чем упрямства, бросающегося в глаза в оригинале (наряду с независимостью).

3.4. Чюмина. Активное использование местоимения «я», энергичный ритм делают перевод гораздо более эмоционально насыщенным, чем оригинал. Эта экспрессивность как бы вытекает из ощущения, что независимость героя пошатнулась. Отсюда и запальчивость, вызов, подкрепленный лексически и интонационно. Равнодушие героя к окружающим как бы оправдывается его низким положением и всеобщим равнодушием к нему самому. Герой представлен гордым, запальчивым, но не хладнокровным и упрямым.

3.5. Щепкина-Куперник. Сохранена местоименная оппозиция и грамматическая структура оригинала. Неторопливый,

размеренный ритм и усложненный синтаксис подчеркивают упрямство героя, уверенность в собственной правоте, что подкрепляется и фонетической организацией. Перевод рисует образ хладнокровного, равнодушного ко всем героя – переводчица выделяет упрямство, упертость героя, убирая вескость, резкость его речи в оригинале. Вероятно, она истолковала стихотворение как описание жизненной философии, чуждой автору, потому-то тональность стихотворения (и этого перевода) так диссонирует с лирикой Роберта Бернса вообще.

Вывод. В случае с данным стихотворением выявить, какой из переводов наиболее адекватно и полно передает концептуально-эстетическое содержание оригинала, не представляется возможным. Для этого необходимо однозначно определить отношения между автором и героем и отсюда заключить, для чего служат описанные выше художественные приемы (для выражения насмешки над героем или авторской точки зрения), тогда как оригинал оснований для такого заключения не дает. Поэтому лучшим переводом стихотворения как неролевого мы считаем перевод О. Чюминой, замечательный же «ролевой» перевод создан Т. Щепкиной-Куперник.

Таким образом, разбор оригинальных стихотворений и их переводов по этому алгоритму позволяет с литературоведческой точки зрения оценить особенности русских переводов и их адекватность концептуально-эстетическому содержанию оригинальных лирических произведений.

Список литературы:

1. Бернс Р. Стихотворения. Поэмы. Шотландские баллады. М., 1976.
2. Бернс Р. Стихотворения. М., 1982.
3. Гаспаров М. Л. О русской поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики. СПб., 2001.
4. Колесников Б. И. Роберт Бернс. Очерк жизни и творчества. М., 1966.
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М., 2003.
6. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972.
7. Мюллер В. К. Большой англо-русский словарь / сост. В. К. Мюллер, А. Б. Шевнин, М. Ю. Бродский. Екатеринбург, 2007.
8. Поэтика перевода : сб. / сост. С. Гончаренко. М., 1988.

СЕКЦИЯ 2. ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

Бабинцева Е. И.

Научный руководитель: Плетнева Н. В.

УрГУ (Екатеринбург)

ОДИНОЧЕСТВО «ОТЦОВ И ДЕТЕЙ» В ЛИТЕРАТУРЕ 20 В. (Э. М.

РЕМАРК «НА ЗАПАДНОМ ФРОНТЕ БЕЗ ПЕРЕМЕН», Д. Д.

СЭЛИНДЖЕР «НАД ПРОПАСТЬЮ ВО РЖИ», В. НАБОКОВ

«ЛОЛИТА», ДЖ. ФАУЛЗ «БАШНЯ ИЗ ЧЕРНОГО ДЕРЕВА», Ж. П.

САРТР «МУХИ», У. ФОЛКНЕР «ШУМ И ЯРОСТЬ», Г. Г. МАРКЕС

«СТО ЛЕТ ОДИНОЧЕСТВА»)

*«Они должны были бы помочь нам, восемнадцатилетним,
войти в пору зрелости, в мир труда, долга,
культуры и прогресса, стать посредниками
между нами и нашим будущим...»*

Э. М. Ремарк «На западном фронте без перемен»

«Время вывихнуто»

У. Шекспир «Гамлет»

В данной работе мы хотим рассмотреть как поколения «отцов» и «детей» в литературе 20 в. утратили связи между собой. По У. Шекспиру человеческая трагедия наступает тогда, когда одно звено «великой цепи» бытия выпадает, то есть теряет связь с другими звеньями «цепи». Старшее и младшее поколения, поколения «отцов» и «детей», можно назвать звеньями одной «цепи бытия», ведь одни так или иначе связаны с другими, и существование младших невозможно без старших. В идеале

между «отцами и детьми» должна существовать преемственностью, между ними должна быть связь, как между звеньями одной цепи. Тем не менее, не редко в литературе 20 века эта связь утрачивается, и одно из звеньев «цепи бытия» выпадает. Тогда и наступает дисгармония, и жизненное равновесие нарушается, а между поколениями нарастает, как выразился Э.М. Ремарк, «ужасающее одиночество».

Попытаемся определить причину отчуждения «отцов» и «детей» и природу их непонимания.

В «На западном фронте без перемен», «Над пропастью во Ржи», «Мухах», «Лолите» и «Башне из черного дерева» перед нами ясно предстает оппозиция двух поколений. Между ними существует конфликт, вызванный разными взглядами на смысл и ценности жизни. В «На западном фронте без перемен», «Над пропастью во ржи» и «Мухах» младшие корят старших в том, что в наследство им достался несовершенный мир, а в «Башне из черного дерева» и «Лолите», напротив, старшие обвиняют младших в погоне за ложными ценностями жизни.

В романах «Шум и ярость» и «Сто лет одиночества» нет ярко выраженного конфликта поколений. Но в этих двух произведениях связь между поколениями тоже разрушена (или хаотична, как в «Сто лет одиночества»), и это также становится причиной трагедии героев.

В романе «На западном фронте без перемен» перед нами предстают два поколения: поколение 16-18-летних солдат, которые ушли на фронт еще школьниками и их учителя (учитель немецкого,

которого рассказчик встречает во время отпуска и Канторек). Младшие обвиняют старших в лживости, в лицемерии их слов о любви к родине и преданности отечеству. За этими словами стоит либо полное незнание, либо нежелание признать ужас войны. Старшие, которые должны помогать молодым вступить в жизнь, создали своими разговорами иллюзию этой жизни. Но эта химера разрушилась о первый же «взрыв первого артиллерийского разряда».

Текст романа обладает многими натуралистическими чертами: автор тщательно описывает что герои едят, как они добывают и готовят пищу, как устроен их быт в окопах. В то же время, когда рассказчик приезжает в отпуск, он «не может заговорить с книгами». Мир учителей, книг, картин, красивых речей о служении родине пропал в окопах, кишущих крысами и казармах, где возможность помыться и поесть ценятся выше всего.

Если бы рассказчик говорил языком Холдена Колфилда, главного героя романа «Над пропастью во ржи», он бы, наверно, назвал Канторека «треплом» - так Холден называет директора школы, из которой его выгнали, а рассуждения Канторека о доблести и служении родине «липой».

У «Над пропастью во ржи» и «На западном фронте без перемен» есть общие черты. Во-первых, и Холден, и рассказчик у Ремарка очень молоды. Во-вторых, оба критичны к своим учителям, то есть к старшему поколению. В-третьих, Холден тоже обвиняет старших в неискренности, в поверхностности, за которой ничего нет. [Староверова 2005: 89] Старшие, по мнению Холдена,

являются создателями и потребителями массовой культуры, в то время как дети чисты и искренни.

Именно идея массовости культуры различает эти два текста. «Над пропастью во ржи» соткан из предметов, лейблов, названий журналов, отелей, предрождественской нью-йоркской суеты, а нарочитая грубость Холдена противопоставлена успокоенности глянцевого мира массовой культуры. В романе же Ремарка нет речи о потребительстве, ведь война поставила свой акцент на самое главное в жизни (сапоги, еда и т.д.).

Говоря о массовой культуре, невозможно не упомянуть «Лолиту». Между Гумбертом Гумбертом и Холденом Колфилдом, как это ни парадоксально, есть сходства.

Оба скитаются, оба одиноки в своей дороге, оба ищут детское и чистое начало в окружающем их мире потребительства. Гумберт Гумберт тщетно старается углядеть в Лолите черты Аннабеллы - своего чистого детского любовного воспоминания, а для Холдена Колфидла Фиби является отражением детской чистоты.

Но Фиби безусловно и есть то чистое, детское, что так необходимо Холдену, то, что намного лучше взрослых, учителей. В Лолите же всех этих качеств нет. Она оказывается стопроцентным потребителем и прекрасно чувствует себя в мире массовой культуры. Неслучайно автор всегда в деталях приводит все ее покупки. [Зверев 1979: 45] Текст Набокова еще больше изобилует названиями отелей, журналов, комиксов, марок одежды, чем «Над пропастью во ржи». Если в тексте Холден своей грубой речью

прорывал глянец массовой культуры, то Гумберт Гумберт оказался ее полным заложником.

В романе Набокова массовая культура окончательно победила, и дети превратились в ни что иное, как продукт этой культуры. Гумберт Гумберт не может надеяться на чистоту последующего поколения, потому что оно еще пошлее его ровесников. Мать Долорес думает о том, как обставить гостиную в соответствие с модным журналом и как они поедут в свадебное путешествие и будут смотреться прямо как на журнальном фотоснимке. Но ее дочь с любопытством разглядывает туфли погибшей в автокатастрофе женщины. Даже в ребенке Гумберт не находит искренности и неискорченности.

В «Башне из черного дерева» перед нами опять предстает оппозиция молодого-старшего поколений, но в этой оппозиции, как и в «Лолите», критике подвергается все-таки младшее поколение. Бресли обвиняет молодых в чрезмерной увлеченности абстракцией, то есть подменой чувственного интеллектуальным.

Описание Котмине содержит огромное количество аллюзий на кельтские легенды. Фаулз, будто выстраивает свой собственный лес-интертекст, в котором Дэвид сначала полностью теряется, а потом обнаруживает свою несостоятельность.

Неслучайно именно описание Котмине изобилует аллюзиями (и поэтому оно выглядит так фантастично) — ведь это мир идеальный, мир идеального художника, идеального искусства, мир, который скорее существует на бумаге, чем в реальности. Конечно, Дэвид чувствует себя одиноким и подавленным после

посещения дома Бресли, ведь у него совсем другая жизнь: он, похоже, не любит жену, никогда не писал настоящих картин и т.д. Но одиночество Дэвида не так горько, как одиночество других наших героев, ведь его жизнь — это настоящая человеческая жизнь со всей своей банальностью и иногда неприглядностью, а не страница из романа гениального писателя.

В «Мухах» Сартра, однако, мы вновь возвращаемся к оппозиции двух поколений, где молодые недовольны миром старших. На этот раз молодое поколение, то есть Ореста, не устраивает все, что ограничивает чистую свободу бытия. Орест не понимает почему жители Аргоса испытывают чувство вины из-за преступления, которого они не совершали. Понятие вины тесно связано с религией, и поэтому очевидно, что Орест воспринимает религию как меру ограничить человеческую свободу. Он хочет быть царем без людей и земель — то есть Орест жаждет свободы от предметов и вещей. Все то, что старшее поколение так усердно создавало и лелеяло, Орест хочет разрушить как нечто подавляющее истинный смысл жизни. Его не прельщает ни культура, ни государство - ему нужна «великолепная пустота».

У Ореста есть много общего с Холденом. Конечно, протест Ореста более масштабный, ведь он отвергает не только массовую культуру, но человеческую культуру вообще. Еще одна общая черта этих героев: особые отношения с сестрами: в них оба героя ищут понимания и утешения, но Холден находит, а Орест — нет.

Говоря про отношения между главным героем и сестрой, нельзя не вспомнить «Шум и ярость» У. Фолкнера.

Квентин, один из главных героев романа Фолкнера, — представитель американского юга, американской аристократии. От своих родителей он унаследовал определенную картину мира, где род, семья и честь ценятся очень высоко. Квентин, в отличие от героя Ремарка, Холдена и Ореста, не хочет рушить старый мир, наоборот, он полностью принимает все то, что было важно для старших. Он принимает, но сама реальность не дает ему жить так, как жило предшествующее поколение, ведь мир южной аристократии был разрушен, и Квентин со своей любовью к родному югу становится чужим в новом порядке, установленном севером. Кэдди для Квентина — олицетворение счастливого прошлого, которое разрушилось под воздействием времени.

В «своей» главе Квентин упоминает как он искал родителей потерявшейся девочки. Квентин боялся, что с этой девочкой может произойти что-то страшное. В этой заботе о нравственной чистоте Квентин похож на Холдена, который хотел оберегать «малышей от похабщины».

Еще одна черта, которая роднит Квентина и Холдена — манера их повествования. Безусловно, глава Квентина представляет собой поток сознания главного героя, но черты такого повествования есть и в «Над пропастью во ржи». Скитания Холдена длятся 3 дня, но за это время мы узнаем и о умершем младшем брате Холдена, и о старшем брате, «продавшемся в Голливуд», и об отношениях Холдена со сверстниками. Вторая часть романа Фолкнера длится один день, но мы узнаем о многих событиях, произошедших ранее в семье Компсонов. И Холден, и Квентин, в

большей или меньшей степени, вспоминают свое прошлое по мере повествования.

Структура текста «Шума и ярости» сама реализует болезненность положения Квентина. Обрывистость повествования будто моделирует агонию человеческого сознания перед самоубийством. И в то же время, как и в «Лолите», «На западном фронте без перемен» и «Над пропастью во ржи», глава Квентина звучит исповедально.

В романе Маркеса «Сто лет одиночества» связи между поколениями намного сложнее и запутаннее, чем в предыдущих произведениях. Имена героев часто повторяются, и из-за этого возникает ощущение искаженного течения времени. Отношения между поколениями не выписаны так же ясно, как это было сделано у предыдущих авторов, точнее говоря, этих отношений будто вообще не существует: каждый из героев замкнут на самом себе.

«Сто лет одиночества» напоминает собой фольклорную легенду. Как известно, в фольклоре воплощены архитепические сюжеты и герои. В «Сто лет одиночества» идея изолированности людей и поколений друг от друга воспринимается как врожденная черта всего человечества.

Но не только одиночество присуще людям. По нашему мнению в романе Маркеса также есть мысль о тщетности и бессмысленности человеческой жизни, ведь род Буэндиа прекратил свое существование, а ураган уничтожает Макондо. Таким образом, человеческая жизнь у Маркеса, как и у Фолкнера,

подобна «ходячей тени», «актеру на час»; она «шумна и яростна и ничего не знает».

Писатели 20 столетия обрисовали целое разнообразие отношений между «отцами» и «детьми», которые выходят за рамки традиционной парадигмы, в которой молодое поколение исключительно хочет рушить мир старших. В «Мухах» Сартра и «Над пропастью во ржи» главные герои, безусловно, протестуют против мира «отцов», но в остальных произведениях характер отношений между старшими и младшими совершенно иной.

Главный герой Ремарка осуждает мир, созданный своими учителями, старшими, но у него нет моральных сил на протест. Война лишила его молодости, а, значит, и юношеского максимализма.

В «Лолите» и «Башне из черного дерева» «отцы» упрекают «детей» в принятии массовой культуры и в превращении в потребителей. Похожий упрек выносит и Холден Колфилд, но он уже, напротив, является представителем молодого поколения и критикует «отцов».

В «Шуме и ярости» ни старшие, ни младшие не критикуют друг друга. Наоборот, Квентин страдает от того, что их семья рушится, что ни он, ни его сестра и братья не смогут жить так, как жили «отцы». В романе Фолкнера не люди, а само время рушит связи между поколениями.

В «Сто лет одиночества» время тоже приобретает разрушительный для человечества характер, а источник

человеческого одиночества кроется в самой природе человеческой жизни.

В литературе 20 века появляются две новые черты в отношениях между «отцами» и «детьми»: во-первых, старшее поколение стало критиковать младшее; во-вторых, младшее поколение страдает из-за разорванной связи с «отцами». На наш взгляд, в быстром, развивающемся, насыщенном историческими событиями 20 столетии появилась грусть по прошлому, которое ускользает и которое человеку невозможно возродить.

Список литературы:

1. Зверев А. М. Модернизм в литературе США. М., 1979.
2. Староверова Е. В. Американская литература. М., 2005.

Баязитова В. С.

Научный руководитель: Широкова Е. В.

УдГУ (Ижевск)

ТЕМА КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ В РОМАНАХ Р. БРЭДБЕРИ

«451 ГРАДУС ПО ФАРЕНГЕЙТУ» И Т. ТОЛСТОЙ «КЫСЬ»

Произведения Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» (1953) и Т. Толстой «Кысь» (2000) – романы-антиутопии. И хотя они написаны в разное время (роман Р. Брэдбери в середине XX века, а роман Т. Толстой – в конце XX), имеют несходные сюжеты, основаны на принципиально различном национально-историческом материале, но можно выделить основные лейтмотивы, характерные для обоих произведений. Один из них – мотив культурной памяти, которая передается из поколения в поколение через памятники искусства, в том числе и книги.

Именно книга, по мнению авторов романов, является источником знаний о материальном и духовном мире, источником душевного и интеллектуального совершенства. В романах книга – это то, что подлежит уничтожению/изъятию, это то, что оказывается недоступным для человека. При этом уничтожение книги производится во имя и во благо человека. Наличие же ее воспринимается как болезнь и физическая, и духовная.

Так, например, Толстая отмечает что, «не в книгах Болезнь, а в головах» [Толстая 2001: 186], хотя первоначально перерожденцы считают, что книга приносит физический вред, так как в ее листах хранится радиоактивная пыль. Примечателен в этом плане образ Главного Санитара, который изымает книги и тем самым излечивает хранящих их людей.

Поэтому в романах книга – это то, что подлежит уничтожению/изъятию, это то, что оказывается недоступным для человека. При этом уничтожение книги производится во имя и во благо человека.

И в том, и другом романе в связи с темой уничтожения книги звучит мотив огня. Так, например, у Брэдбери пожарные уже давно не тушат пожары, а, наоборот, разжигают их. Во время дежурства им дается сигнал, если становится известно, что у кого-то остались книги, и они хранятся втайне от властей, то бригада приезжает на место, сжигает книги, заодно дом, а иногда и владельца литературы.

У Брэдбери с символом огня связано и название книги: 451° по Фаренгейту — температура, при которой горит бумага: «Жечь было наслаждением, - так начинается роман. - Какое-то особое наслаждение видеть, как огонь пожирает вещи, как они чернеют и меняются. Медный наконечник брандспойта зажат в кулаках, громадный питон изрыгивает на мир ядовитую струю керосина, искажающего симфонию огня и разрушения, превращая в пепел изорванные, обуглившиеся страницы истории». «Жгите, жгите всё подряд, - призывает брандмейстер Битти. - Огонь горит ярко, огонь очищает». Битти хорошо это понимает: « — Почему огонь полон для нас такой неизъяснимой прелести? Что влечёт к нему старого и малого?... Огонь — это вечное движение. То, что человек всегда стремится найти, но так и не нашёл. Или почти вечное. Если ему не препятствовать, он бы горел, не угасая, в течение всей нашей жизни. И всё же, что такое огонь? Тайна. Загадка. Учёные что-то лепечут о трении и молекулах, но, в сущности, они ничего не

знают. А главная прелесть огня в том, что он уничтожает ответственность и последствия. Если проблема стала чересчур обременительной — в печку её» [Брэдбери 1983: 110].

Или у Т. Толстой Главный Санитар, обладая «огненным», светящимся взглядом, наделяется способностью видеть в темноте: «Бенедикт себя пересилил, глаза поднял, посмотрел – а у тестя в глазах, точно, чего-то светится. Как если б огнец через себя огонь пропускал. И в горнице – вечер уже смеркаться начал – от этих глаз лучи исходят» [Толстая 2001: 152]. При описании поезда Главного Санитара, выезжающего на изъятие книг, так же присутствует мотив огня: «Красным огнем полыхают наши балахоны в метельном вое, - поберегись! – красная конница бурей летит через город» [Толстая 2001: 214].

Но огонь обладает и противоположным качеством, качеством созидания, а не разрушения. Его амбивалентность подчеркивается в романах-антиутопиях Брэдбери и Толстой. У Брэдбери в последнем эпизоде представлена вторая ипостась огненной стихии — созидательная. Так в финале романа он рисует сидящих и греющихся у костра людей, для которых огонь – это и тепло, и возможность приготовить пищу: «Этот огонь ничего не сжигал — он согревал. Монтэг видел руки, протянутые к его теплу, только руки — тела сидевших вокруг костра были скрыты темнотой. Над руками — неподвижные лица, оживлённые отблесками пламени. Он и не знал, что огонь может быть таким. Он даже не подозревал, что огонь может не только отнимать, но и давать. Даже запах этого огня был совсем другой» Монтэгу кажется, что «мир весь сосредоточился здесь, у этого костра, словно мир — это лежащий

на углях кусок стали, который эти люди должны были перековать заново» [Брэдбери 1983: 141]. Такой же функцией наделяется у Толстой образ Никиты Иваныча – главного истопника, дающего людям огонь. Примечательно, что и в финале романа «Кысь» после очищающего огня происходит воскрешение и вознесение главных героев, Никиты Иваныча и Льва?

Таким образом, горение как конструктивная энергия, и горение как апокалиптическая катастрофа – это символические полюса романов, раскрывающих через символику сложную, раздвоенную природу человека как созидателя и как разрушителя.

Интересно, что и в том, и в другом романе книга принадлежит только тем, кто наделён властью. Начитанный главный пожарник у Брэдбери, Главный Санитар и Фёдор Кузьмич у Толстой. Но объясняется этот факт писателями по-разному. У Брэдбери власти выгодна замена интеллектуального труда, каковыми является чтение книг, на индустрию развлечений, характерных для общества потребления. Телевизионные стены в доме обывателя отгораживают, изолируют его от остального мира, искажают действительность, оставаясь единственной пищей для умов. Жизнь в экранном пространстве, в пространстве вечного ток-шоу и виртуальных чувств лучшее лекарство избавления людей от умения думать и чувствовать. «Набивайте людям головы цифрами, начиняйте их безобидными фактами, пока их не затошнит, – ничего, зато им будет казаться, что они очень образованные. У них даже будет впечатление, что они мыслят, что они движутся вперед, хоть на самом деле они стоят на месте» [Брэдбери 1983: 65].

Общество потребления сжигает на кострах само себя – свою историю, свою культуру. У Толстой изъятие старопечатных книг заставляет людей покупать новые переписанные издания, часто переписанные фрагментарно, с ошибками, а главное – лишенные авторства, то есть и авторской интенции, тем более что перерождённые после атомного взрыва люди не знают значения многих слов из-за отсутствия реалий. Так, конь представляется большой мышью и т.д. Часто строки из произведений понимаются буквально, люди разучились толковать тексты, разучились думать. «И пусть эта книга скрыта от наших близоруких глаз, пусть таится она в долине туманов, за семью воротами, пусть перепутаны ее страницы, дик и невнятен алфавит, но все же есть она, юноша! светит и ночью! Жизнь наша, юноша, есть поиск этой книги, бессонный путь в глухом лесу, блуждание на ощупь, нечаянное обретение! И наш поэт, скромный алтарь коему мы с тобой воздвигаем, знал это, юноша! все он знал! Пушкин – наше все, – и звездное небо, и закон в груди!», - говорит Бенедикту Никита Иваныч [Толстая 2001: 163]. Поэтому по Толстой, мало уметь читать, как это делает Бенедикт, нужно уметь читать между строк, уметь думать и чувствовать. Так, например, Никита Иваныч советует Бенедикту читать Азбуку, то есть буквально научиться читать. Сама книга построена в форме Азбуки, главы названы по именам букв русского алфавита: аз, буки, веде, и т.д. И опять, как и у Брэдли, умственный труд подменяется у Толстой, но только уже трудом физическим.

Несмотря на существующие смысловые нюансы, авторы придают одинаковое значение книге: книга – это и есть культурное наследие, выполняющее функцию культурной памяти. И что

примечательно, у обоих авторов финалы хотя и разные, но открытые, оптимистичные, где главные герои оказываются на пороге нового бытия, бытия с книгой.

Список литературы:

1. Брэдбери Р. 451 градус по Фаренгейту. М., 1983.
2. Толстая Т. Кысь. М., 2001.

Горева О. Н.

Научный руководитель: Ессяк Е. С.

УрГУ (Екатеринбург)

ВОПЛОЩЕНИЕ МИФА ОБ ИОВЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПИСАТЕЛЕЙ XX ВЕКА: Ф. КАФКА, Э. ХЕМИНГУЭЙ, А. КАМЮ

Каждое произведение, а в особенности сложные, многозначные и полные загадок произведения писателей XX века, представляет собой обширное поле для истолкования, интерпретации и поиска новых, подчас противоречивых смыслов. Опираясь на многовековой опыт накопленных человечеством знаний и на сокровищницу литературных смыслов и сюжетов, создававшихся со времен зарождения письменности и до современного периода, писатели начала XX века начинают игру с читателем, предвосхищая появление постмодерна, как провокации, как феномена, преодолевающего хаос мироздания игровым образом. В ткань повествования вплетаются часто мифологические мотивы и образы, усложняя и обогащая текст новыми смыслами, а также связывая его с тем общечеловеческим, выражаясь терминологией Юнга, «архетипическим» началом, превращая его в отражение архетипов коллективного бессознательного.

В XIX веке мифология уже становится неистощимым источником всякой поэзии, по мнению И.Г.Гердера, Я. Гримма, Ф.В.Шеллинга, воплощающим в себе творческий дух народа. Шеллинг считал, что мифологическое сознание как особое восприятие реальности, точнее, сама реальность в ее высшем

проявлении, сама жизнь, принадлежит не только древности, но и современности. Американский мифокритик XX века Р.Чейз утверждал, что мифотворчество соприсродно извечной потребности человека в таинственном, абсолютном, сверхъестественном - в этом неиссякаемая жизненность мифа.

Согласно определению Н.Осиповой, мифопоэтика - творческая, личностная и житнетворческая система художника, основанная на художественно мотивированном обращении к традиционным мифологическим схемам, моделям, сюжетно-образным системам и поэтике мифа и обряда, в том числе и к созданию «неомифологических» текстов. Одновременно мифопоэтика представляет метод исследования таких явлений литературы, которые ориентированы на мифопоэтические модели, с целью проследить их генезис, развитие и функции в создании целостной картины мира, трансформацию традиционных образов, что позволяет исследовать широкие интертекстуальные связи.

Выяснив значение мифопоэтики как метода интерпретации литературного текста, обратимся к исследованию мифологической основы и ее значения в произведениях Камю, Кафки и Хемингуэя, как представителей различных культур и направлений начала XX века.

В XX веке болезненная смена эпох, мировой экономической кризис, политические перевороты и первая мировая война, а также деятельность Ницше, Фрейда и Маркса, повлиявших на течение всего столетия, стали причиной переосмысления ценностей и поиска новых ориентиров. Старые сюжеты

приобретали новое значение, переписывались, и даже на основании исследований их эволюции можно говорить о движении мысли, о тенденциях времени, как некогда на примере одного сюжета, раскрытого несколькими античными авторами, мы видели отход от классических строгих канонов и обращение к новому. Такова эволюция античных образов мифа об Оресте: от Эсхила с его гордыми героями, сражающимися с судьбой, Софокла, снимающего с легендарных героев печать сверхчеловечности, и до Еврипида, изображающего страсти и подлинный психологизм. Миф об Оресте позволил античным авторам отразить проблемы и настроения эпохи, ведь в сюжет и его эволюцию уложилась и замена матриархата патриархатом, и отход от канонически строгого почитания богов, ведь боги становились все более близки к человеку. Несчастья и войны начала XX века заставили писателей обратиться к евангельским сюжетам, зачастую ветхозаветным, в которых человек сильный духом, благородный и справедливый противопоставляется человеку слабому, не чтущему волю Божью, и человек подвергается испытаниям, наказанию со стороны всемогущего и своенравного Бога. Переосмысление мифов об Адаме и Еве, Каине и Авеле, об Иове встречаются в произведениях Хемингуэя, Кафки, Голдинга, Маркеса, Камю и многих других писателей XX в., ведь они заключают в себе огромный потенциал для осмысления и переосмысления, а вопросы, поставленные в них однажды, не потеряют своей актуальности никогда.

Авторам данной статьи наиболее интересна интерпретация мифа об Иове, как самого часто используемого в качестве мифологического материала для произведений писателей начала XX в. Изначально заложенные в нем евангельский смысл – жизнь

праведника, которого постигает кара и тяжкие страдания, который сначала бунтует против высшей несправедливости и проклинает день своего рождения, а затем смиряется и принимает волю Божью как необходимое испытание, вследствие чего получает вознаграждение и снова возвращается в исходную точку – состояние праведного существования и довольства. Остановимся подробнее на воплощении мифа об Иове в произведениях трех различных авторов: Кафки, Хемингуэя и Камю.

I. Интерпретация Кафки

Роман «Процесс» и новелла «Превращение» из цикла «Кары» были написаны практически в один период – с 1912 по 1918 годы, и герои этих произведений схожи своей судьбой и отношением к жизни. И Грегора Замзу, и Йозефа К. постигает неведомое несчастье: Замза становится жуком, обузой для семьи, а господин К. вдруг попадает под суд за некое преступление. Природа такого несчастья необъяснима, герои не рефлексировали по поводу случившегося и не встают на борьбу с высшей волей, которая подвергла их такому наказанию. Однако, высшая инстанция, по словам Макса Брода, «часто непонятная и недостойная в своем поведении — точно так же как в Книге Иова Бог поначалу недоступен, загадочен» поступает по объективно справедливым соображениям, которые изначально скрыты и от Иова с его друзьями, и от Йозефа К., и от Грегора Замзы. В своей работе «Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки» М. Брод утверждает, что Йозеф К. наказывается за неспособность к любви, за безразлично-корректный образ жизни и за холодность сердца. В финале романа героя закалывают два господина в черном; М.

Брод считает, что это суд совести героя и самонаказание: «Жуткую экзекуцию в финале следует, на мой взгляд, толковать как самоубийство». Однако если трактовать героя романа, как последователя Иова, то его гибель воспринимается скорее как жертвенная и угодная высшей силе, хотя и осознанно одобренная героем романа, смирившимся с необходимостью страданий и наказания. В романе Кафки герой не получает благоденствия на земле, однако, раскаявшийся предстает перед ликом Божиим, где, возможно, и обретает истинное существование и вознаграждение. Здесь Иов - инертный, мучимый множеством сомнений и колебаний, и вследствие недостаточной силы его духа, недостаточного постижения божественного замысла, мы видим в романе отказ от традиционной евангельской версии, предусматривающей вознаграждение и прямое поощрение Богом Иова. Йозеф К. вину принимает и страдает, однако покоя на земле не обретает. Ведь изначально можно воспринимать кару, налагаемую богом на Иова, как высшее испытание и особая возможность вникнуть в суть мироздания. Ведь следуя мифу, Иов по прошествии дней сытости и довольства, должен затем осознанно сделать свой выбор в пользу Бога и проникнуться божественной непогрешимостью его замысла. Об этом же говорили Сартр и Камю, основоположники экзистенциализма: обыденное существование неподлинно, мудрость доступна лишь ценой страданий. Грегор же вовсе не пытается разобраться в случившемся и, когда становится нужным, умирает «в состоянии чистого и мирного раздумья» о горячо любимой семье. Он не получил воздаяния, так как не приблизился к сути своего

превращения и божественной первопричине, и не совершил «экзистенциального прорыва».

II. Интерпретация Хемингуэя

В творчестве американского писателя потерянного поколения, Э. Хемингуэя, миф об Иове запечатлен в рассказе «Старик и море». Смирение и непоколебимая твердость духа старика Сантьяго, противостоящего стихии и не отступающего от его предназначения вызывают уважение у читателя. Рыба для старика – не источник наживы, не способ самоутверждения после стольких дней невезения, это путь приобщения к высшему, непознаваемому, благородному духу: «Ни разу в жизни я не видел существа более громадного, прекрасного, спокойного и благородного, чем ты». В христианской трактовке рыба – символ возрождения от воды, символ крещения. Не случайно Христос называет рыбаков – будущих апостолов – «ловцами человеков» (Мф. 4:19; Мк. 1:17) , ибо им предназначалось крестить многие народы. Согласно Библии, рыба также считалась посредником между небом и землей, "птицей земли". Раннехристианский писатель и теолог Тертуллиан и вовсе утверждал, что «мы рыбы, и не можем иначе спастись, как только в воде». Сантьяго же, не будучи религиозным в привычном понимании этого слова, тем не менее, приобщается к высшей мудрости, выходя в открытое море, куда ранее не решались заплывать прочие рыбаки. Именно в море он задумывается о смерти и о жизни, об одиночестве, о собственных возможностях и о его предназначении в жизни, о бескрайнем могучем море – символе мудрости и бесконечной справедливости; он говорит с рыбами, птицами и обсуждает с

собой ход планет. Он даже начинает молиться о том, чтобы рыба досталась ему, и когда рыба умирает, он причащается к ней, пробуя кусок мяса. Сантьяго также дает слово отправиться на богомолье, но лишь приобщившись к божественному замыслу, познав Бога можно от всего сердца возносить молитвы и наполнить существование истинным смыслом: «В бога я не верую, - сказал он. - Но я прочту десять раз "Отче наш" и столько же раз "Богородицу", чтобы поймать эту рыбу. Я дам обет отправиться на богомолье, если я ее и впрямь поймаю. Даю слово». У старика иссякли силы, закончились еда и вода, руки свела судорога и изрезала леска, но он не отступил и выдержал испытания, посланные ему морем, до конца, без гнева и отчаянья: "Рыба, — позвал он тихонько, — я с тобой не расстанусь, пока не умру".

Таким образом, очевидно, что старик, наказываемый неведомой высшей силой, однако принимающий испытания без гнева и отчаяния, также является проекцией Иова. Он не ропщет на Бога и с достоинством возвращается на берег: «Кто же тебя победил, старик? — спросил он себя. — Никто, — ответил он. — Просто я слишком далеко ушел в море". Однако по сравнению с кафкианским Иовом, Иов Хемингуэя достиг большего. В сложной ситуации Сантьяго не только стоически боролся с постигшими его несчастьями, но и приобщался к божественному замыслу, он не бездумно следовал воле свыше, а размышлял, анализировал суть жизни и мироустройства и, наконец, причастился, отведав символической рыбы. Поэтому финал произведения Хемингуэя не столь пессимистичен как у Кафки. Герой все же вышел из схватки обогащенным знанием и с верой в будущее, ведь у него есть друг – мальчик. Манолин обещает рыбачить вместе со стариком и

принести ему счастье. В христианской трактовке можно расценивать финал как посвящение в апостолы и обретение учеников, несущих верное учение, также и Иову, прошедшему все испытания и сохранившему твердость духа, были дарованы дети и благоденствие до самой смерти.

III. Интерпретация Камю

В эссе "Бунтарь", вышедшим в свет в 1951 году, Камю заявил: "Главное заключается пока что не в том, чтобы проникнуть в сущность вещей, а в том, чтобы в мире, какой он есть, знать, как себя вести". Камю, идеолог абсурдизма и философ – экзистенциалист, хотя и отрицавший свою причастность к таковым, считал, что человек обречен на бессмысленное тяжкое существование в условиях творящегося вокруг абсурда. Абсурд возникает из противоречия между "серьезным", целенаправленным характером человеческой активности и ощущением нулевого значения ее конечного результата (смерть индивида; более того, весьма вероятное уничтожение всего человечества). Человек может лишь не потерять чувство собственного достоинства и стоически переносить все неприятности в мире, где «человек предполагает, а бог располагает». Таков главный герой романа «Чума» - доктор Риз. Несмотря на то, что общепринятым является отождествление Риз с мифологическим персонажем Сизифом, мы в данной статье считаем целесообразным соотнести данного героя с христианским героем Иовом, построив, таким образом, галерею Иовов XX века. В романе изображено бедствие, разворачивающееся в городе Оране, - чума. Чума – это

катастрофа, небытие, тот самый абсурд, который заставил людей изменить течение своей жизни и задуматься над тем, чего раньше попросту не замечали. Каждый персонаж представляет собой особую модель поведения в такой ситуации, и многие из них меняют свою позицию и эволюционируют. Изначально верной же является позиция главного героя, который не мечется в отчаянии, как индивидуалист Рамбер, не произносит патетичные проповеди, как «кабинетный ученый», священник Панлю, и не ищет выгоды в несчастье, как Коттар, а мужественно борется с болезнью, которую невозможно победить. Герой испытывается страхом, жарой, повсеместными пожарами и безмолвием одиночества. Так же, как и герой евангельского сюжета, он лишается жены, но всеми силами старается отогнать от себя тяжелые мысли и не ропщет, поскольку «натура у него была могучая, стойкая». И хотя Риэ выполняет свою работу изо дня в день, он не может примириться с чумой, но поскольку изменить ничего не может, меняется сам и бессознательно защищается от ставшей уже бесполезной жалости: «только одно ощутил он: его постепенно захватывает свинцовое безразличие». Пожалуй, это наиболее психологичный вариант Иова, со всеми его глубокими размышлениями и переживаниями. В Бога Риэ не верит, иначе он бросил бы свое дело и передал судьбу жителей города в руки Господни. Он заявляет, что борется против установленного миропорядка, однако в нем нет гордыни героя, спасающего человечество, это просто принятие своей доли. «Да, - проговорил Риэ, - вы, очевидно, хотите сказать, что тут нужна гордыня. Но у меня, поверьте, гордыни ровно столько, сколько нужно. Я не знаю ни что меня ожидает, ни что будет после всего этого». Нельзя

назвать Риэ праведником в прямом смысле этого слова, поскольку праведность подразумевает некоторый набор устоявшихся понятий, как то непоколебимая вера в Бога, неукоснительное соблюдение всех заповедей, а Риэ вовсе утверждает, что «раз порядок вещей определяется смертью, может быть, для Господа Бога вообще лучше, чтобы в него не верили и всеми силами боролись против смерти, не обращая взоры к небесам, где царит молчание». Однако скорее всего, писателей XX века волновало не столько каноническое соответствие библейским уставам и неукоснительная вера в того самого христианского Бога, сколько надрелигиозные общечеловеческие философские вопросы, категории высшей нравственности, морали и способ осознания мироустройства, борьба или принятие хода вещей таким, какой он есть, неважно, в какой стране действует герой, к какой расе и религии он относится. Для того чтобы обрести истинную благодать существования, какую обрел Иов после мучений, недостаточно лишь слепо следовать общечеловеческим понятиям о чести, добродетели, необходимо пройти через испытания, чтобы обрести знание и уже после этого сделать осознанный выбор в пользу стоицизма и мужественного принятия своей судьбы.

Таким образом, смысл человеческой жизни - в борьбе с трудностями и духовно-нравственном спасении личности, а не только в доказательстве собственной праведности и непогрешимости, как это изначально заложено в евангельском мифе. Писатели XX века анализируют свое время и жизнь людей в свете страшных испытаний, выпавших на время их жизни, и закладывают смыслы в, казалось бы, давно известный старый миф,

обретающий новое звучание. Несмотря ни на что, «человек – это звучит гордо», и герой романа Камю, Риэ, говорит в конце о том, зачем была написана вся книга: «для того, чтобы сказать о том, чему учит тебя година бедствий: есть больше оснований восхищаться людьми, чем презирать их».

Список литературы:

1. Камю А. Миф о Сизифе. Бунтарь / пер. с фр. О.И. Скуратович. М., 1998.
2. Камю А. Чума. М., 2007.
3. Кафка Ф. Процесс. М., 2000.
4. Кафка Ф. Превращение : рассказы, афоризмы. М., 2010.
5. Хемингуэй Э. Старик и море. М., 2005.
6. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета.
7. Брод М. Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки. СПб., 1997.
8. Комаров С.Г. К вопросу о библейских архетипах в драматургии Эдварда Бонда: основные стратегии развития архетипического образа Иова. М., 2008.
9. Осипова Н.О. Художественный мифологизм творчества М.И.Цветаевой в историко-культурном контексте первой трети XX века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1998.

Коротков Г. Г.

Научный руководитель: Полушкин А. С.

ЧелГУ (Челябинск)

СПЕЦИФИКА НАРРАТИВНОЙ СТРУКТУРЫ РОМАНОВ

«ДАР» В. НАБОКОВА И «ХАЗАРСКИЙ СЛОВАРЬ» М. ПАВИЧА

Уже при первом взгляде на заглавие статьи может возникнуть вопрос: насколько правомерно сравнивать двух, казалось бы, несопоставимых писателей? Что в принципе может быть общего у романа В. Набокова (берлинского периода его творчества) и у постмодернистского «романа-лексикона» М. Павича, с которого началось знакомство русского читателя с сербским автором (кстати, в ходе исследования использовалась «мужская» версия романа)? И, самое главное, достаточно ли этого общего, чтобы делать определенные выводы и обобщения? Не притянут ли весь последующий анализ «за уши»? Попробуем разобраться.

Начнём с композиционного сходства. Условно оба романа делятся на 3 части: красная, жёлтая и зелёная книги «Хазарского словаря» и три «круга» «Дара» (первый – обособленная третья глава, второй – вторая и четвёртая главы, третий – первая и пятая главы; некоторые исследователи так же выделяют и четвёртый круг, завязывая на тематическом единстве эпиграф и онегинскую строфу в конце).

Сходство обнаруживается уже при самом поверхностном взгляде и на уровне стратегий повествования. В «Даре» происходит постоянное чудесное переплетение «Я» нарратора и «Он» героя, при этом у каждого есть своя функция: «Я» автора создаёт «Он» героя, в свою очередь создающего образ автора-повествователя.

Очень ярко и, в то же время, незаметно, показан этот приём в начале третьей главы. Начинается она фразой «Каждое утро, в начале девятого, один и тот же звук за тонкой стеной, в аршине от его виска, выводил его из дремоты». И через несколько абзацев «Я ничего не помню из этих пьесок, кроме часто повторяющегося слова "экстаз": которое уже тогда для меня звучало как старая посуда: "экс-таз"» [Набоков 2007: 62].

Это – приём литературной игры, нарративного диалога, но не между автором и читателем, а между автором и героем. Подобная игра встретится через полвека и в «Хазарском словаре», где, помимо точек зрения представителей трёх религий, столкнутся друг с другом точки зрения представителей трех поколений исследователей хазарского вопроса, состоится диалог между персонажами-героями и персонажами-рассказчиками.

Подобная нарративная схема напоминает матрёшку: «рассказ - в - рассказе - в - рассказе - в рассказе...» и так далее до бесконечности. Произведения внутри произведений, диалоги в диалогах. Нарраторы меняются с головокружительной быстротой, иногда невозможно четко определить, кто говорит и своими ли словами. В ходе анализа текстов выясняется, что смена нарраторов проходит по заданным схемам. В романе В. Набокова это схема шахматной партии: сначала ходит Er-Erzähler («Он-повествователь»), за ним наступает очередь Ich-Erzähler'a («Я-повествователь») и так далее. У Павича же эта смена происходит подобно тасовке карт: в каком бы порядке карты не шли, они в любом случае будут составлять цельную колоду. Эта схема, на наш взгляд, применима также к «тасовке» глав в романе.

Ещё одним общим местом является единство художественного времени в каждом из романов. Биография Чернышевского в «Даре» В. Набокова - прошлое, но автор пишет её в настоящем времени, следовательно преподносится она тоже в контексте текущей действительности. События, произошедшие с Аврамом Бранковичем в «Хазарском словаре», преподносятся в донесении Никона Севаста, причем Павич усложняет эту систему, вводя в роман фантастический элемент реинкарнации.

Уже из этих тезисов очевидно, что Милорад Павич как бы переосмысляет приёмы Владимира Набокова и добавляет в них что-то своё, как правило, усложняя структуру и мистифицируя читателя. Оба текста представляют собой метароманы (романы о романах) и метанарративы (повествования о повествованиях). Если сама форма «Дара» - «синтетического» романа, включающего в себя различные жанры поэзии и прозы, является в своем роде пародийным откликом на поиски «суперформы» в русском авангарде и формалистском литературоведении и лингвистике, то «Хазарский словарь» исподволь становится пародией-мистификацией на научные дискуссии, а также энциклопедическую науку. Ведь никакого «Хазарского словаря» на самом деле не существовало (об этом сам Павич говорит в предисловии, выстраивая бесконечную череду авторов словаря, в которой теряется изначальный источник), а якобы существовала «Кузари» — философское произведение на арабском языке еврейского поэта, раввина и философа Иехуды Галеви. Почти вся книга представляет собой диалог хазарского царя и еврейского мудреца, облеченный Павичем в форму словарных статей,

составивших три части книги (красную, зеленую и желтую), которые становятся пародией на несуществующий источник.

Приведенные соответствия вызывают неизбежные аналогии с поэтикой постмодернистских текстов и ее основными принципами («смерть автора», текстовая «многослойность» и жанровая «поливалентность», пастишизация, интертекстуальность и т.п.). В таком случае закономерен вопрос: можно ли отнести и «Дар» и «Хазарский словарь» к постмодернизму?

Если допустить, что основой постмодернизма является специфическая форма «корректирующей» всепроникающей иронии, то «Дар» вполне можно назвать предтечей постмодернизма. На уровне формы роман вполне можно считать ироническим, так как он содержит в себе множество отголосков различных жанров, как прозаических, так и поэтических, вступающих между собой в полемику и пародирующих друг друга. На уровне содержания ироничность также очевидна (см., например, авторское изложение биографии Чернышевского). Однако, на наш взгляд, целиком и полностью отнести текст «Дара» к постмодернизму нельзя, поскольку признаки постмодернистской поэтики здесь несистемны и необязательны. На уровне формы образцовым постмодернистским романом можно считать и «Хазарский словарь» – гипертекстуальность рушит стандартное «линейное» восприятие текста, а также провоцирует максимально многочисленные стратегии прочтения текста на уровне содержания.

Милорад Павич – теоретик и всеми признанный практик постмодернизма, свой роман он осознанно строит на игре с читателем, позволяя ему самому принять участие в построении

текста, каждый раз создавая новые комбинации текстовых блоков и тем самым – новые варианты книги. Интересно, что в самом тексте этот же принцип реализован с помощью целой системы персонажей-двойников: Бранкович, Масуди, Исайло Сук и другие, дублируя друг друга на разных уровнях повествования, в процессе текстовосприятия / текстостроения предстают в разных ипостасях и находятся в разных отношениях друг с другом. Текст размыкается и может продолжаться сколько угодно долго благодаря многочисленным комбинациям повествовательных блоков и сюжетных пар героев. В «Даре» этот приём реализуется в финальной части, в которой Фёдор и Зина возвращаются домой. Заключительные строки романа таковы: «и для ума внимательного нет границы — там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синеет за чертой страницы, как завтрашние облака, — и не кончается строка». И действительно, внимательный читатель заметит, что ключей-то к дому ни у кого нет. Так что Владимир Владимирович Набоков призывает домыслить, додумать, что же будет дальше, призывая читателя к соавторству.

Говоря о сходстве рассматриваемых текстов, не стоит забывать, что оба они – не просто метароманы, «романы о романах», но в целом – книги о творчестве и литературе. В «Даре» автор говорит об уникальности художественного слова и вместе с тем показывает постоянные, циклические повторы созидательного процесса – мы видим героев-писателей, описание акта написания стихов и прозы, которые постоянно дублируются в том или ином смысле, благодаря чему создаются различные варианты одной темы. Пусть они принадлежат разному времени и разным авторам и вступают друг с другом в разные отношения, но они

объединены одной тематикой и все друг с другом связаны. Аналогичную ситуацию мы наблюдаем и в «Хазарском словаре»: Милорад Павич показывает художественные акты - процесс расписывания храма, процесс записи мемуаров, процесс создания словарных статей - которые мы увидим снова и снова то в истории Бранковича, то Масуди, то Исайло Сука и других. Они имеют место в разные эпохи, в разных пространствах, но при этом они разворачиваются в одном времени – времени чтения. То есть в одном романе происходит смешение разных времён, но оно отнюдь не кажется несуразным, поскольку тем самым соединяются два разнонаправленных процесса: процесс письма и процесс чтения.

Итак, резюмируя всё вышесказанное, можно сделать следующие **ВЫВОДЫ**:

1. Оба романа делятся на 3 части, которые разворачиваются не в хронологической последовательности и в совокупности создают некую «открытую» структуру, что позволяет сопоставить их на уровне композиции.
2. На уровне повествовательных стратегий в обоих произведениях присутствует чередование нарратора и героя, выраженное в разных формах.
3. На уровне хронотопа оба романа существуют как бы в одном времени, универсальном времени, объединяющем разные временные отрезки в континууме времени чтения.
4. В обоих романах присутствуют элементы пародии и самопародии.

5. Оба текста обнаруживают черты постмодернистской поэтики, но у Набокова они несистемны и необязательны, а у Павича они составляют самую архитектонику романа.
6. Оба автора ведут своеобразный диалог с читателем, призывая его к сотворчеству, благодаря домысливанию, заполнению смысловых лакун (Набоков) или благодаря гипертекстуальности (Павич).
7. Таким образом, хотя у нас и нет оснований говорить о прямом влиянии Набокова на Павича, можно предположить, что сербский писатель, несомненно, знакомы с творчеством русского эмигранта, мог развить его повествовательные приемы, переосмыслив их с точки зрения постмодернистской парадигмы сознания и творчества.

Список литературы:

1. Набоков В. Дар. М., 2007.
2. Павич М. Хазарский словарь: мужская версия. М., 1999.
3. Десятов В. Русский постмодернизм: полвека с Набоковым // Империя Н. Набоков и наследники : сб. ст. М., 2006. С. 210–257.
4. Ильин И.П. Постмодернизм: словарь терминов. М., 2001.
5. Успенский Б. А. Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995.
6. Шмид В. Нарратология. М., 2003.

Накарякова А. А.

Научный руководитель: Матвеева Ю. В.

УрГУ (Екатеринбург)

ТИПОЛОГИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ТВОРЧЕСТВЕ В. НАБОКОВА

Творчество В.Набокова изучалось и изучается подробнейшим образом отечественными и западными исследователями. Количество работ, посвященных творчеству прозаика, превышает количество его произведений в несколько раз. Однако в центр внимания литературоведов часто попадают одни и те же проблемы. Очень глубоко и подробно изучается тема памяти в произведениях Набокова, проблема непреодолимости «тюрьмы настоящего и невозможности возвращения», «бремени памяти» (памяти об изначальном, идеальном состоянии мира), которое писатель нес всю жизнь. Но некоторые периферийные проблемы творчества Набокова остаются изученными не столь подробно. Литературоведы чаще всего лишь обозначают их. К ним относится, в частности, система женских образов, созданная писателем. Даже изучая персонажный уровень романов, набоковеды обращаются прежде всего к образам героев, а не героинь.

Даже те, кто обратил внимание на «женскую тему» в творчестве писателя, сходятся во мнении, что женские образы в произведениях Набокова второстепенны и недостаточно ярки. Так З.Шаховская в своей работе «В поисках Набокова» пишет о том, что «главные персонажи у Набокова всегда мужчины. В лучшем случае женщины нейтральны, они не имеют собственной ярко обозначенной личности и существуют по отношению к

рассказчику, живут в его воображении»¹. Такой же, только еще более категоричной, точки зрения придерживается современный исследователь М.Голубков, написавший статью «Эстетизм как творческая позиция В.Набокова». В своей работе он рассуждает о природе набоковского персонажа и замечает, что «герой Набокова просто не знает, что такое любовь. Пафос индивидуализма<...> заставляет Набокова и его героя вообще забыть о любви»². Почему? Прежде всего, потому, что «любовь всегда таит в себе предательство<...> Женщина может возбудить лишь страсть, оборачивающуюся в итоге тьмой и небытием»³. В этом, по мнению исследователя, кроется причина того, что художественный мир Набокова «основан на активном неприятии женского начала»⁴.

Другой род исследователей – биографы, которые рассматривают творчество писателя сквозь призму его жизни. Женские образы, создаваемые Сириным- Набоковым, эти литературоведы связывают с прототипами, личностями реальных женщин, игравших значительную роль в судьбе прозаика. В особенности это относится к Вере Набоковой, единственной жене писателя. О ее влиянии на творчество мужа говорят многие специалисты. (В частности, Б.Бойд, Стейси Шифф, посвятившая биографии Веры Набоковой книгу). Исследователи делают предположения о влиянии на творчество писателя и его первой

¹ Шаховская З.А. В поисках Набокова: Отражения. – М.: Книга, 1991. – С. 52.

² Голубков М.М. Русский Сирин: Эстетизм как творческая позиция В.Набокова/ Литературная учеба. – 2004. - №3. – С. 88.

³ Там же. – С. 90.

⁴ Там же. – С. 92.

любви – Вали Шульгиной, и Светланы Зиверт, с которой Набоков был помолвлен, и Ирины ГAUDЕНИНИ, бурный роман с которой едва не положил конец супружеской жизни писателя.

Приведенные выше работы так или иначе касаются проблемы женских персонажей у Набокова, но не ставят своей целью системное изучение женских образов в творчестве писателя. На наш взгляд, такой важный аспект поэтики Набокова не следует упускать из виду, ведь ставя в центр своих романов и рассказов героев-мужчин, писатель, тем не менее, создает целую галерею своеобразных женских образов. В них, безусловно, можно выделить некоторые типологически сходные черты, а их анализ, в свою очередь, может стать существенным дополнением в накопленном знании о Набокове и тайне его творчества. В данной работе мы попытаемся выявить некоторые закономерности в создании женских образов Набокова, описав наиболее значимые группы женских образов.

В прозе писателя можно выделить ряд героинь, которых хочется охарактеризовать так: совсем юные девушки, почти девочки, с только-только пробуждающейся женственностью. Обозначим их так: **«ЖЕНЩИНЫ-ДЕВОЧКИ»**.

Открывает этот ряд Машенька, образ, в своей крайней простоте и безыскусности стоящий особняком в творчестве Набокова. Позднее появится эпизодический образ Марии в романе «Подвиг», «семнадцатилетней девочки, очень тихой и миловидной, с темно-розовыми щеками и туго закрученными

вокруг головы желтыми косами»⁵. Промелькнет в «Лолите» первая любовь Гумберта Гумберта – Аннабель. Тимофей Пнин вспомнит о юной Мире Белочкиной. Но образ Машеньки в этом ряду – единственный явно прописанный и потому показательный. Остановимся на его рассмотрении подробнее. Для Набокова важной характеристикой героини всегда является портрет. У Машеньки «были прелестные бойкие брови, смугловатое лицо, подернутое тончайшим шелковистым пушком, придающим особый теплый оттенок щекам», «голос был подвижный, картавый, с неожиданными грудными звуками»[1.83]. Каждая черточка пленяет своей простотой и естественностью. В образе Машеньки очень много детского: большой бант, «ландриновские леденцы», которые она «носит просто в кармане»[1.85], песенки, прибаутки, наивные слова: «У вас солнышко»[1.83] – про дыру на чулке, беспричинный смех. Но в ней уже есть женское обаяние и сознание силы своей красоты. Сочетание наивности и зрелости, детского обаяния и женской прелести – самое главное свойство Машеньки и подобных ей героинь.

Машенька описана с нежностью, образ этот построен на светлом чувстве: воспоминание о первой любви в сочетании с мыслью о безвозвратности прошлого. Эта девушка становится символом всего лучшего, что было в жизни героя. Ганин, ее ровесник, ценит в Машеньке нравственную чистоту, искренность и простоту.

⁵ Набоков В.В. Собр. соч в 4т. Т 2. С. 185.

В дальнейшем произведения В.Набокова в работе цитируются по данному изданию с указанием в скобках номера тома и страницы.

Есть у Набокова и еще один ряд юных героинь: девочки – нимфетки. Такие, как Лолита, Джулия из «Просвечивающих предметов». Эти героини тоже стоят на пороге жизни, еще сохранили детскую непосредственность и детские привычки. В них тоже есть наивность, но эта наивность становится отрицательным началом и переходит в неразличение добра и зла, в непонимание каких-либо нравственных законов. У героинь – нимфеток нет моральных норм, и Набокова пугает эта страшная душевная непросвещенность. Эти героини влекут повествователя незавершенностью развития души и тела, нежностью нераскрывшегося бутона. Но в них исчезает главное, что отличает Машеньку и ей подобных: простота, естественность, непосредственность.

Своеобразная и яркая женская линия у Набокова – линия, которую составляют героини, словно сотканные из воздуха и света. Это женщины– бабочки, всегда находящиеся в движении, стремящиеся куда-то, а потому в произведениях обрисованные бегло, легко: **«Воздушные» женщины**. Но для понимания писателя эти персонажи очень важны: они воплощают загадочную и неуловимую женскую прелесть, которую ценит Набоков.

К этой группе можно отнести Эрику, бывшую любовницу Драйера, чей образ мелькнул на страницах «Короля, дамы, валета». Это второстепенный персонаж, обрисованный скупо. Но в ее «подвижном, умном, птичьем лице», в ее «нежных ресницах», «торопливом хриплом говорке», «проворном лепете»[1,243] есть что-то милое, светлое, ускользающее. К этой группе можно отнести Ваню, героиню «Соглядатая», Соню Зиланову из «Подвига»,

ибо они являются объектом восхищения и любования. Но самым ярким персонажем среди таких героинь является Нина из рассказа «Весна в Фиальте». Ускользающая, даже неуловимая, она словно воплощает загадку вечной женственности. Нину наполняет «зыбкость, нерешительность, спохватки, легкая дорожная суета» [4.309]. Единственная конкретная деталь портрета – «маленькое скуластое лицо с темно-малиновыми губами», «отзывчивыми и исполнительными» [4.309]. Эта героиня постоянно в движении, она «всегда или только что приехала, или сейчас уезжала» [4.309], вся жизнь Нины – с постоянными переездами, торопливая, неустроенная, «бредовая» - есть стремительный порыв к счастью, жадное наслаждение каждым мгновением.

«Воздушные» женщины словно воплощают загадочную силу женской прелести, украшают собой жизнь. Эти героини всегда в стремительном движении, они не статичны. Создавая образы женщин – бабочек, Набоков любит свои творения. Он выписывает этих героинь с нежностью и восхищением. В то же время он заостряет внимание на деталях, пытаясь уловить и задержать, облечь в слова чудо всепобеждающей женской прелести.

Женские персонажи Сирина далеко не всегда положительны и призваны вызывать восхищение и нежность. Можно выявить у него линию, представленную героинями совсем иного плана. Это женские персонажи, несущие негативный смысл: **«Роковые женщины»**. Открывает этот ряд Людмила, героиня романа «Машенька». Любовница Ганина, она духовно чуждый ему человек. Лев Глебович испытывает к Людмиле чувство, близкое к

отвращению. Негативная оценочность проявляется уже в портрете героини: «желтые лохмы», «губы, накрашенные до лилового лоску», «неприятно-мохнатые глаза»[1.41]. Во многом схожа с Людмилой Матильда, персонаж повести «Соглядатай» (образ эпизодический, но интересный в плане обнаруженной переключки). И образ Людмилы, и образ Матильды связан с мотивом бесприютности, «одинокости вдвоем». В этом же ряду - и Шарлотта Гумберт.

К группе отрицательных героинь можно отнести и тех, кто представляет собой скорее пародию на женщину, чем женщину как таковую. К подобного рода персонажам можно отнести Марфиньку, героиню «Приглашения на казнь». Являет собой насмешку над женщиной и Лида, героиня «Отчаяния». Повествователь, ее муж Герман, описывает Лиду со снисходительным презрением: «она малообразованна и малонаблюдательна...»[3.346]. Она читает запоем, и все – дребедень. <...> Не разбиралась, бедная, в оттенках...Неряшливость сказывалась в самой ее походке. <...> В хозяйстве она не понимала ни аза...»[3.347]. Но тут же добавляет: «Но ее недостатки, ее святая тупость не сердили меня»[3.347]. Лида в чем-то напоминает Людмилу: та же страстная, слепая любовь к мужчине (что, впрочем, не мешает Лиде изменять мужу), тот же «сладкий, вульгарный запах духов»[3.347]. Такой же карикатурой на женщину предстает и Лиза Боголепова, жена Пнина.

Но есть женщины, которые не просто не несут в мир света, а, более того, несут тьму и разрушение. Самым сложным, многогранным персонажем в данной группе можно назвать Марту Драйер. С одной стороны, госпожа Драйер - воплощение

красоты. Красоты «ускользающей, тающей», которой «не успеваешь объяснить, как ее любишь»[1.312]. С другой стороны, это красота страшная, лишенная светлого начала, обладающая роковой силой, способной поработать и лишать разума и воли.

Цвет, преобладающий в создании образа – белый. Это, прежде всего, цвет холодного мрамора (госпожу Драйер не раз сравнивают со статуей: «Под мышками у нее бело, как у статуи»[1.143]). Именно холодность – один из секретов поразительного обаяния Марты.

Показателен уже портрет героини: «большеглазая дама с холодноватыми глазами, бархатно-белой шеей, крупными теплыми губами» [1.121]. Эти полные губы – значимая деталь, подчеркивающая чувственность госпожи Драйер. Для заострения внимания и подчеркивания авторского отношения Набоков вводит еще и символическую деталь интерьера: картину с обнаженной женщиной, которая висит в квартире, ставшей местом свиданий Марты и Франца. Настойчиво подчеркивается и «хищное» начало в натуре героини: она сравнивается с потягивающейся и зевающей тигрицей: «дама, которая позевывала, как тигрица»[1.132]. «Она, скаля влажные зубы, медленно ущипнула его за щеку»[1.160]. Что-то неприятное в натуре героини, подчеркнуто и на уровне портрета, и на уровне жеста, и на уровне детали. К этой группе можно отнести и Нину Речную, сыгравшую в жизни Себастьяна Найта роковую роль.

Образом, воплощающим все самое низкое, самое мерзкое, что, по мнению Набокова, свойственно женской натуре, становится образ Магды Петерс, героини романа «Камера

обскура» (Она же Марго Петерс из «Смеха в темноте»). Набоков подчеркивает такие свойства героини, как самоуверенность, ненасытная чувственность, мещанский здравый смысл (Магда «ни аза не понимает в искусстве» [3.307], но умеет «вдумчиво и осмотрительно найти неплохую квартиру» [3.282]), беспринципность, цинизм и полная неспособность любить. Даже та, самая сильная в жизни девушки страсть, которую Магда испытывает к Горну, основана на телесном начале, на чувственности, как и страсть Марты Драйер к Францу. Она вспоминает, как от «малейшего прикосновения Горна все в ней разгоралось и вздрагивало» [3.305]. Образ этот на протяжении всего романа несет в себе все более усиливающуюся негативную оценку, которая проявляется во всем. Как всегда у Набокова, значимой становится портретная деталь: «продолговатые глаза»[3.329]. Так впервые появляется намек на сходство Магды со змеей. Неприязнь и ирония по отношению к героине звучат в авторском слове: «Магда лежала на кушетке, злая и розовая»[3.326]. В авторских ремарках подчеркивается и неестественность поведения Магды: «Ей удалось зарыдать»[3.306]. Магда, как и Людмила из «Машеньки», - героиня играющая, притворяющаяся, но ее притворство в несколько раз страшнее.

И Магда, как и Марта Драйер, становится воплощением практически всех женских пороков, которые вызвали резкое неприятие у писателя. Образ этот - один из самых ярких в линии отрицательных образов в прозе Набокова.

В романах Сирина можно выделить ряд женских образов, возведенных писателем на пьедестал. Они являются в какой-то

мере воплощением набоковского идеала: **«Женщины – подруги»**. Это женщины, ставшие спутницами жизни творцов, которым нужна опора и поддержка в мире. К такого рода героиням можно отнести Перову, подругу пианиста Бахмана, Аннелизу, жену Кречмара, госпожу Лужину и самые значимые - Клэр Себастьяна Найта и Зину Мерц, героиню «Дара». В подобных образах неизменно присутствует момент узнавания. Здесь основную роль играет случай, судьба, и герою остается лишь почувствовать: именно эта женщина предназначена для него.

Любовь таких героинь – это самопожертвование. Они не стремятся к личному счастью, осознают, что, возможно «будут дико несчастны» в браке, но остаются с любимыми до конца. Для Набокова представляет ценность и эта способность жертвовать собой, и, самое главное, умение понять спутника жизни, созвучность его внутреннему миру. А между тем любая из них – вовсе не ходульный идеал, а женщина со своими достоинствами, слабостями и недостатками, которые раскрываются постепенно. Если остановиться, например, на образе Зины Мерц, то можно наблюдать, как в тексте «Дара» отмечается «заостренная гордость» героини, переходящая порой в «настороженную гордыню»[3.169], ее прямота, «убедительнейшая простота, смесь женской застенчивости и не женской решительности во всем»[3.166], но и полное равнодушие к хозяйству («Я не умею делать даже яичницу», - признается Зина жениху), сложные отношения с отчимом и матерью. Но не это главное в набоковской героине. Важно, что она способна понять будущего мужа, находиться с ним в «какой-то таинственной родственной связи»[3.295]. То, что, «одаренная гибчайшей памятью, она, повторением ей особенно

понравившихся сочетаний слов, облагораживала их собственным тайным завоем»[3.185], а «в ее отзывчивости была необычайная грация, незаметно служившая ему регулятором, если не руководством»[3.185]. И эта отзывчивость, умение понять делают Зину Мерц идеальной спутницей жизни для Годунова-Чердынцева.

Известно, что у Набокова были близкие и теплые отношения с матерью, Еленой Константиновной. И вряд ли писатель, посвятивший матери свой «Дар», мог не отразить ее образ в созданной галерее женских героинь. В русской прозе Набокова мы найдем целый ряд образов **женщин-матерей**. Эти героини не походят друг на друга, каждая представляет собой самодостаточный образ. Но их объединяет что-то задушевное, внутренне ценное. Не случайно каждая из них очень дорога сыну. Безусловно важен образ Софьи Дмитриевны, матери Мартына из «Подвига». Это женщина с цельной натурой, редкостной выдержкой и ярко выраженным собственным мнением обо всем. Значение же Софьи Дмитриевны в жизни Мартына переоценить трудно. Ревнивая любовь матери, ее понимание стали для героя опорой на пути к самосовершенствованию. С большой любовью выписан и образ Елизаветы Павловны из «Дара», наверное, наиболее биографический в этом ряду. Константину Кирилловичу, отцу Федора Константиновича, она была верной спутницей жизни, ему самому стала замечательной матерью. Мать и сына связывает крепкая духовная связь, перед которой бессильно время, они говорят на понятном только им языке. «Часто случалось, что после нескольких минут оживленного молчания Федор вдруг замечал, что все время оба отлично знали, о чем эта двойная, как бы подтаявшая речь, вдруг выходившая наружу одним ручьем,

обоим понятным словом»[3.80]. Облик матери также связывается для Годунова-Чердынцева со светлым миром детства, с миром заботы и любви, куда, благодаря матери, всегда можно вернуться хотя бы на миг.

Набоков выписывает образы матерей с особой бережностью. Он не позволяет себе ни одного намека на пренебрежение, насмешку. К образу Матери в целом он относится с почтением и трепетной любовью.

Рассмотрев наиболее яркие женские образы прозы В.В.Набокова, мы можем сделать некоторые выводы. Выбранный нами метод классификации позволяет судить о том, что в основе создания Набоковым женского образа лежит метод типизации. Практически в каждом образе можно выявить, в большей или меньшей степени, черты, связывающие его с определенной группой. Женщины одной группы могут значительно отличаться друг от друга, но при внимательном рассмотрении сходство оказывается несомненным. Эта связанность образов друг с другом, переключки их между собой выводит нас к мысли о замкнутости «женского» мира Набокова, о выстроенности его и попытке подчинить этот мир законам логики.

Об этом же свидетельствует и то, что в произведениях Набокова часто создается некая «женская» оппозиция. Например, пары Машенька – Людмила, Аннелиза – Магда, Клэр – Нина Речная. Эти образы прямо противопоставляются друг другу на основании характеров героинь, их моральных установок: искренность противопоставлена притворству, бескорыстность – расчетливости, великодушие – черствости, жизнерадостность –

холодности. Это акцентировка несопоставимых качеств очень значима. Возможно, это выводит нас к полярности мышления писателя, некой рациональности его творческого метода.

На основании проведенного исследования можно приблизиться и к мировоззрению Набокова. Писатель высоко ставит женщин, способных любить самоотверженно и жертвенно, забывая о своем счастье, способных понять близкого человека. Такими оказываются «женщины-подруги», такими оказываются матери. Набокова пленяет и та неуловимая прелесть, которую приносят в жизнь «женщины-бабочки». Он любит этими героинями. Женщины - девочки привлекают писателя сочетанием детской наивности и чистоты с пробуждающимся женским обаянием. Вообще, женские образы значимы для писателя – они хорошо проработаны, они, безусловно, несут особую смысловую нагрузку в его текстах.

Женский мир Набокова богат и разнообразен и, конечно, представленная классификация относительна, как и любая систематика. Галерея женских образов писателя предоставляет возможности и для иных интерпретаций. Разумеется, опровергать господствующее в литературоведении мнение о том, что главные персонажи у Набокова всегда мужчины, трудно. Но мы постарались продемонстрировать в работе, что женское начало наполняет, одухотворяет набоковскую прозу, делает ее яркой, живой.

Список литературы:

1. Набоков В. В. Собр. соч. : в 4 т. / сост. В.В.Ерофеев. М., 1990.

2. Аверин Б. В. Дар Мнемозины: романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003.
3. Александров В. Е. Набоков и потусторонность. СПб., 1993.
4. Анастасьев Н. А. Владимир Набоков. Одинокий король. М., 2002.
5. Анастасьев Н. А. Феномен Набокова. М., 1992.
6. Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. СПб., 2001.
7. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: о русских романах В. Набокова. М., 1998.
8. Голубков М. И. Русский Сирин: эстетизм как творческая позиция В. Набокова // Литературная учеба. 2004. № 3.
9. Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове. СПб., 2004.
10. Зверев А. Набоков. М., 2004.
11. Набоков В. В.: pro et contra. СПб., 1997.
12. Носик Б. М. Мир и Дар Набокова. СПб., 2000.
13. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник. М., 2002.
14. Чернец Л. В. Образ художественный // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины : учеб. пособие. М., 2006.
15. Шаховская З. А. В поисках Набокова: отражения. М., 1991.
16. Шифф С. Вера (Миссис Владимир Набоков): биография. М., 2002.

Пискунова Н. В.

Научный руководитель: Поршнева А. С.

УрФУ (Екатеринбург)

**СКАРЛЕТТ О'ХАРА И МАСКУЛИННЫЕ ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В
ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ М. МИТЧЕЛЛ
«УНЕСЕННЫЕ ВЕТРОМ», Д. ОСТЕН «ГОРДОСТЬ И
ПРЕДУБЕЖДЕНИЕ», Ш. БРОНТЕ «ДЖЕЙН ЭЙР»)**

В разные эпохи формировались разные стереотипы, образцы поведения для женщин. И в каждый исторический период в художественной литературе появлялись образы женщин, существенно отличавшихся от общепринятых стандартов.

Такие стандарты, «упрощенные стереотипы о том, что представляют собой мужчины и женщины» [Кун 2005: 610], называются стереотипами гендерных ролей. Именно они в конечном счете определяют, какие признаки в обществе считаются феминными, а какие – маскулинными. Обычно считается, «если вы агрессивны, честолюбивы, склонны к аналитическому мышлению, настойчивы, спортивны, любите соревноваться, решительны, склонны к доминированию, волевой, независимый, индивидуалистичный, полагающийся на свои собственные силы и любящий рисковать человек», то вы достаточно мужественны. Феминными считают людей, обладающих следующими признаками: «страстный, веселый, ребячливый, поддающийся лести, добрый, доверчивый, верный, чувствительный, застенчивый, вкрадчивый, сочувствующий, нежный, понимающий, теплый и покладистый» [Кун 2005: 611].

Попытки придать женскому персонажу характеристики, особенности поведения и образ мыслей, характерные для противоположного пола, предпринимались задолго до Маргарет Митчелл и продолжают до сих пор. В связи с этим представляется интересным рассмотрение Скарлетт О'Хара – героини с мужским гендером, созданной уже в XX веке, – в сравнении с героинями женской прозы XIX века, а именно, с Элизабет Беннет и Джейн Эйр.

У героини Джейн Остен появляется истинно маскулинная черта – острый, ироничный ум. Элизабет пользуется им, выстраивая отношения с окружающими: она, послушавшись доводов разума, меняет свое мнение о мистере Дарси, отказывается выходить замуж за безнадежно глупого Коллинза, противостоит властной и деспотичной леди Кэтрин де Бер. Полными достоинства словами «Он дворянин. Я дочь дворянина. Мы в этом смысле равны» [Остен 2003: 238] Элизабет практически выступает против предрассудков о социальном неравенстве.

Тем не менее, обладая недюжинным умом, Элизабет зачастую оказывается заложницей обстоятельств и приличий и не проявляет силы своего характера. В отличие от нее, заглавная героиня романа «Джейн Эйр» более открыто показывает совершенно не свойственные женщине черты. С детства она не может мириться с несправедливостью, поэтому отвечает проповедовавшей смирение Элен Бернс: «Когда нас бьют без причин, мы должны отвечать ударом на удар – я уверена в этом, – и притом с такой силой, чтобы навсегда отучить людей бить нас» [Бронте 2002: 61]. Джейн проявляет решительность и смелость,

сбегая из Торнфилда. Тем самым девушка сама пытается защитить свою честь, что считалось приоритетом мужчин.

Тем не менее, и героиня Остен, и Джейн Эйр только начинают проявлять некоторые признаки маскулинности. Возникшие в семье Элизабет проблемы все же решают мужчины, а она только наблюдает со стороны, как джентльмены спасают ее семью от позора. Джейн, получив достаточные средства, чтобы исполнить свою давнюю мечту – открыть школу, в которой она будет «полноправной хозяйкой» [Бронте 2002: 256], решает все же навестить бывшего возлюбленного и, узнав о его беде, проявляет типичную для женщин заботливость и участие. Впоследствии казавшаяся своенравной и самостоятельной Джейн полностью входит в роль заботливой жены и матери.

Скарлетт О'Хара присущи те же маскулинные черты, какими были наделены Элизабет и Джейн, но в течение своей жизни она проявляет их еще более явно.

У Скарлетт ум сочетается со стойкостью и решительностью. Именно поэтому она переносит все испытания, выпавшие на ее долю. В критические моменты она не только не падает духом, но и сохраняет способность трезво размышлять. Более того, она учится не примешивать эмоции, рассуждая не просто трезво, но порой цинично. Скарлетт заглушает совесть фразой «Я подумаю об этом завтра», потому что понимает, что у нее нет возможности переживать, и необходимо принимать решения, наиболее выгодные для нее и ее семьи, даже если будут задеты чьи-то чувства. Например, так она поступает, когда задается целью женить на себе ради денег Фрэнка Кеннеди, жениха ее сестры:

«То, что Фрэнк – жених Сьюлин, не вызвало у Скарлетт ни малейшего укора совести. После того как она, перешагнув через все моральные принципы, отправилась в Атланту к Ретту, присвоение суженого сестры казалось сущей ерундой – над этим нечего было даже и раздумывать» [Митчелл 1991: 67].

Также Скарлетт показывает решительность и упорство в достижении своих целей: в отличие от тетушки Питтипэт, она не бросает Мелани в Атланте во время родов, хотя испытывает неприязнь к ней как к сопернице. Во время побега в Тару она не теряет самообладания, несмотря на все трудности дороги. Приехав в Тару, она находит поместье в полной разрухе, отца, лишившегося разума от горя, и поэтому берет на себя роль хозяина поместья, главы семьи.

В финале романа главная героиня, оставленная мужем, не принимает своего проигрыша со свойственным женщинам смирением: «И сильная духом своего народа, не приемлющего поражения, даже когда оно очевидно, Скарлетт подняла голову. Она вернет Ретта. Она знает, что вернет. Нет такого человека, которого она не могла завоевать, если бы хотела» [Митчелл 199: 432].

Более того, героине Митчелл присущи маскулинные черты, не наблюдавшиеся у рассмотренных ранее героинь литературы XIX века.

Скарлетт проявляет несвойственную женщине предприимчивость, управляя лесопилками, она продолжает успешно вести бизнес, невзирая на неодобрение друзей, соседей

и даже мужа, который замечает, как поведение Скарлетт соответствует мужской гендерной роли: «Перед ним был мужчина в юбке. Несмотря на свои розовые щечки, ямочки и прелестную улыбку, говорила она и действовала как мужчина. Голос ее звучал резко, категорично, и решения она принимала мгновенно, без свойственного женщинам миндальничанья. Она знала, чего хочет, и шла к цели кратчайшим путем – как мужчина, а не окольными, скрытыми путями, как это свойственно женщинам» [Митчелл 1991: 106]. Фрэнк пребывает в ужасе от того, что его жена не просто зарабатывает деньги, но делает это самым неподобающим для леди образом: «Дамы подрабатывали, но дома, как и положено женщине. Но чтобы женщина оставила домашний очаг, вступила в грубый мир мужчин и стала соперничать с ними в делах, повседневно общаться, навлекая на себя и оскорбления и сплетни... да еще когда ничто ее к этому не принуждает, когда у нее есть муж, вполне способный о ней позаботиться!» [Митчелл 1991: 104].

Зарабатывая деньги, Скарлетт реализует себя в истинно маскулинной роли: роли добытчика, кормильца. Обстоятельства возлагают на ее плечи ношу, которая оказывается ей по силам, и Скарлетт даже получает удовольствие, когда начинает заниматься лесопилками.

Ей приходится примерить даже роль защитника дома, когда она убивает мародера-янки. Кроме того, в этом эпизоде она проявляет не женское всепрощение и жалость, а мстительность и жестокость: «Ей захотелось наступить на кровавую вмятину носа,

почувствовать теплую кровь на своей босой ступне. Она совершила возмездие – за Тару, за Эллин» [Митчелл 1991: 387].

Героиня Митчелл приобретает и пагубные привычки. Например, чтобы снять нервное напряжение она обращается к алкоголю.

Кроме того, Скарлетт о'Хара присуще не только наличие многих маскулинных качеств, но и отсутствие некоторых феминных.

Скарлетт хорошо разбирается в жизни, в том, что касается финансовых вопросов, управления людьми, ее ум позволяет ей выжить в тяжелых условиях войны, но отречение от зачатков женственности, привитых воспитанием, окончательно делают ее образ мыслей маскулинным. Бабуля Фонтейн открыто говорит Скарлетт о том, что она мыслит как мужчина, а не как женщина: «Ты достаточно умна, когда речь идет о долларах и центах. Умна по-мужски. Но как женщина ты совсем не умна. Когда речь идет о людях, ты нисколько не умна» [Митчелл 1991: 173]. Таким образом, Скарлетт не присуща такая обычная для женщины особенность, как женская интуиция. Героиня не только не понимает психологии других людей, но и не хочет в ней разбираться, потому что считает это непрактичным, бессмысленным.

Скарлетт совершенно неинтересна роль жены и матери. Еще в юности она считает замужество возможностью стать независимой, не соблюдать приличия, вести себя в соответствии с желаниями: «Боже милостивый, поскорее бы уж выйти замуж!... Просто невыносимо вечно придуриваться и никогда не делать того,

что хочешь. Надоело мне притворяться, будто я ем мало, как птичка, надоело степенно выступать, когда хочется побегать, и делать вид, будто у меня кружится голова после тура вальса, когда я легко могу протанцевать двое суток подряд. Надоело восклицать: "Как это изумительно!", слушая всякую ерунду, что несет какой-нибудь олух, у которого мозгов вдвое меньше, чем у меня, и изображать из себя круглую дуру, чтобы мужчинам было приятно меня просвещать и мнить о себе невесть что» [Митчелл 1991: 83].

Героиня не питает сильных чувств ни к одному из своих детей. Она не понимает восторга Мелани по поводу детей и считает их рождение негативными последствиями замужества. На протяжении всего романа она не испытывает привязанности ни к Уэйд, ни к Элле, девочка настолько ей чужда, что в уме Скарлетт рождаются неприемлемые для матери мысли: «Почему, ну, почему не мог Господь прибрать Эллу, если уж надо было отнимать у нее ребенка?» [Митчелл 1991: 405]. Бонни вызывает у Скарлетт ревность, а смерть девочки хоть и получает отклик в ее сердце, но Скарлетт не переживает смерть дочери так болезненно, как Ретт или Мамушка.

Таким образом, в женской прозе девятнадцатого века наметилась тенденция к выделению у героини признаков, свойственных обычно каноничным мужским персонажам. Митчелл продолжает эту традицию, доводя маскулинные черты в Скарлетт О'Хара до апогея. Она не просто раздражает маскулинное общество, как, например, делает Джейн Эйр, когда смело и с достоинством отвечает на выпады мистера Рочестера, но бросает

ему вызов, сама обеспечивая себя и отказываясь выполнять такие сугубо женские обязанности, как, например, воспитание детей.

Для героинь литературы XIX века – Элизабет Беннет и Джейн Эйр – частичная маскулинность в поведении и образе мыслей становится одним из факторов достижения вполне феминной модели семейного счастья. У Митчелл отношение к женской маскулинности меняется: ее героиня Скарлетт, добившись успеха во многих типично мужских сферах деятельности, именно из-за своего маскулинного характера оказывается несостоятельной в семейной жизни.

В результате, Маргарет Митчелл не только развила идею эмансипации женщин, показав, как они приобретают мужские особенности характера и поведения, но и подвела черту под образами живущих в XIX веке маскулинных героинь, к которым хронологически относится и Скарлетт.

Список литературы:

1. Бронте Ш. Джейн Эйр. М., 1992.
2. Митчелл М. Унесенные ветром. М., 1991.
3. Остен Д. Гордость и предубеждение // Остен Д. Гордость и предубеждение. Нортенгерское аббатство. М, 2003.
4. Кун Д. Основы психологии: все тайны поведения человека. СПб., 2005.

Подковыркина А. Н.
Научный руководитель: Ессяк Е. С.
УрГУ (Екатеринбург)

**МЕТАФОРА «НАСЕКОМОЕ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ:
СПОСОБЫ РЕАЛИЗАЦИИ, ФУНКЦИИ, ЗНАЧЕНИЯ.**

Анималистические метафоры — достаточно распространенный вид тропов, встречающийся в художественных текстах от античности до наших дней. Смысловая нагрузка подобных элементов в современной литературе заслуживает отдельного рассмотрения: их реализация в тексте варьируется от прямого сравнения до скрытой аллегии и подчас необъяснимой метаморфозы, их функции символичны и многообразны. Объектом анализа данной статьи являются романы Джона Фаулза «Коллекционер», Патрика Зюскинда «Парфюмер», Уильяма Голдинга «Повелитель мух», главными героями которых являются злодеи-преступники, характер и поведение которых раскрывается за счёт сравнения с насекомым или соответствующую аллюзивную связь. Для того чтобы понять смысл данной метафоры и выявить её функции, необходимо реконструировать те первичные ассоциативные смыслы, что организуют связь между персонажем и насекомым в мифологических текстах, потому основным источником информации для нас стали именно мифологические словари. Предметом нашего интереса стал поиск универсальных значений «инсектной» метафоры в литературном тексте, а также то, каким образом она помогает раскрыть и дополнить характер сопоставляемых с насекомыми героев выбранных нами произведений.

Рассмотрим первоначально особенности характера главного героя романа У. Голдинга «Повелитель мух» через сопоставление с образом мухи.

Согласно Мифологической энциклопедии [6] муха олицетворяет собой брэнность, назойливость, грязь, зло, моровые эпидемии. В христианской традиции мухи являются символом морального и физического разложения. Мифологическая роль мухи также связана с её малыми размерами, назойливостью, нечистотой: древних евреев муха считалась нечистым насекомым и не должна была появляться в храме Соломона. В ряде случаев образ мухи соотносится с персонифицированными мифологическими образами, чаще всего воплощающими силы нижнего мира. Так, многие демоны, злые духи, персонажи, фигурирующие в чёрной магии (в частности, в «чёрных» заговорах, колдовстве), связаны с мухой. [5] В иранской мифологии демон смерти Насу («труп») представлялся в облике отвратительной трупной мухой, прилетающей после смерти человека, чтобы завладеть его душой и осквернить тело.

Интересен тот факт, что исследователи выделяют также категорию «мушиных богов» - повелителей мух, защищавших людей от укусов мух. Таков был Вельзевул (дословно: «повелитель мух») которого почитали ханааняне и филистимляне. Верховный вождь адских сил Вельзевул — учредитель ордена мухи, с которым связаны и Молох, Ваал, Левиафан и другие, занимающие разные места в иерархии этого ордена. Известны и иные формы воплощения мушиных образов в мифологии (например, способность скандинавского Локи превращаться в муху, которая жалила его жертвы, подвергая мучениям; мотив превращения

сказочного героя в муху, что облегчает ему выполнение своих задач). [6]

Таковы мифологические корни образа мухи, теперь же рассмотрим реализацию данной метафоры в романе Голдинга и выявим основы сопоставления главного героя, Джека, с повелителем мух. Джек – прирожденный лидер, порой, деспот, который привык командовать: таким он предстает перед читателем в самом начале произведения – он командир среди мальчиков и обладатель голоса «человека серьезного, который знает, чего он хочет», [1, 8]. Джек требует абсолютного повиновения, не позволяя им снять черные плотные костюмы, хотя на острове стоит жаркая погода, объясняя это тем, что не хочет подрывать дисциплину; он доказывает окружающим, что он многого стоит, потому что в мире взрослых он привык быть лидером, он – староста, запевала в церкви и «до-диез может взять». [1,9] Однако подчеркнем, что для мальчиков на острове это еще не аргумент для признания его лидерства: «островитяне» еще живут по человеческим законам и не приемлют жесткую, тоталитарную методику управления и подавления Джека (вспомним, как «уныло» поднялись руки хористов за Джека во время голосования за вожака), поэтому главой острова выбирают антагониста – Ральфа, и Джек ставит перед собой цель подтвердить свою власть, не останавливаясь ни перед чем.

Именно этим объясняется его желание пойти на охоту: он жаждет проверить себя – совершить убийство, и в связи с этим происходит «моральное разложение» сначала его самого, а потом и почти всех, обитающих на острове, — и здесь мы возвращаемся к символическому значению образа мухи.

Действительно, на острове мы можем наблюдать нравственно-моральное разложение героев, которое касается даже малышей: возникает стремление к подчинению более слабого. Так малыш Генри играет с морским планктоном: «он наслаждался господством над живыми тварями. Он с ними разговаривал, он приказывал, понукал»[1,25]; в это время за ним наблюдает Роджер, борющийся с запретным желанием кинуть в малыша камнем: «Камень символом сместившегося времени просвистел в пяти ярдах от Генри и бухнул в воду»[1,25], однако «ребенка на корточках осеняла защита родителей, школы, полицейских, закона. Роджера удерживала за руку цивилизация, которая знать о нем не знала и рушилась»[1,26]; также читатель отмечает целенаправленное разрушение взрослыми мальчиками замков из песка, построенных детьми. Конечно, такое подсознательное желание мы можем объяснить тем, что на острове обитает некий злой дух — демон, Повелитель мух (Вельзевул), который влияет на сознание «островитян», однако внутренний символизм сочетания «повелитель мух» и роль Джека в сюжете заставляет нас проецировать это пагубное влияние именно на этот, человеческий персонаж.

Вновь обратимся к сюжету: Джек убивает свинью, что возвышает его над мальчиками, так как он сделал нечто запретное, противное моральным устоям общества. Обладая теперь внутренней силой, искушенный демоном острова, он получает долгожданную власть над «островитянами» и формирует свое общество «дикарей», где главным законом становится закон джунглей: «побеждает сильнейший». Дикари охотятся и перед едой делают жертвоприношение, пускаясь в

неистовый пляс, почти полностью теряя контроль над собой, поклоняясь Повелителю мух, ведя себя как мухи, почуявшие запах тлена, в экстазе они убивают сначала одного своего товарища, а затем и других. Мотив жертвоприношения также восходит к мифологической традиции: именно таков был обряд преклонения перед Зевсом (одной из его ипостасей), производимый для защиты от мух и вредных насекомых. Подобный мотив движет и героями: принося в жертву мясо (гипер-жертва – человеческое мясо), племя считает возможным спасти себя от гибели.

Собственно, поскольку Меридью становится вожаком на острове, мы можем говорить и о том, что он становится земным воплощением Повелителя мух, дух острова полностью овладевает им, и герой стремится к скорейшему уничтожению тех, кто мог бы посягнуть на его власть. Доселе скрытые тайные желания к насилию раскрываются в ходе сюжета все более ярко.

Таким образом, рассмотренная нами ранее символика мухи помогает нам раскрыть и наиболее полно интерпретировать характер главного героя и дать мотивировку его поступков.

Образ Парфюмера в одноимённом романе Патрика Зюскинда вызывает у нас ассоциации с клещом, более того, сам автор в тексте указывает на сходство своего героя с насекомым, а иногда и называя его именно так «die Zecke»[3,15]. Данная аллегория выглядит весьма прозрачной: клещ являет собой паукообразное существо, паразитирующее и пьющее кровь своего хозяина. Развитие клеща — стадийно, и так же постепенно зарождается злодейство в душе Жана-Батиста Гренуя — главного героя романа «Парфюмер». Анализу данной метафоры посвящена работа Стефана Шпатца[8], проводящего

прямые параллели: к примеру, первая стадия развития насекомого — стадия «в яйце» — период, когда клещ начинает свое развитие, — соответствует первым годам жизни Гренуя. Его глаза первоначально «не очень были пригодны для зрения»[3,22] и он проводит это время почти в полной пассивности. Он способен именно чують запахи, «раскалывать» их на первоначальные компоненты, однако не способен изготавливать и классифицировать их. После того, как он чисто инстинктивно улавливает запах «девушки из Руана» [3,58], которая для него, как для клеща кровь, представляется «компасом всей его будущей жизни» [3, 57] И БЕЗ ОБЛАДАНИЯ этим компасом «его жизнь в дальнейшем не будет иметь смысла» [3,55], его поведение из пассивного становится более активным.

Добавим однако, что Гренуй напоминает клеща не только в его развитии, но также и всем своим внешним видом: «Он был, когда он подрастал, не особенно большим, не сильным, именно безобразным, но не чересчур безобразным, чтобы люди его пугались. Он не был агрессивным, коварным, он не провоцировал. Для него было проще держаться в стороне» [3,31]. Это невзрачное существо предстает перед Джузеппе Бальдини с «робкими, выжидающими глазами» и «пришибленным» телом. Такое животное поведение в «неподвижном ожидании» [3, 96], напряженность [3,92], «что-то жуткое» и напоминает читателю хищника, который подстерегает свою добычу. Автор усугубляет это представление: «Клещ почувствовал кровь»[3,90]. И этот «гном», эта «кучка» точно также незаметно смог убежать от маркиза, как клещ поражает своего хозяина, кроме того Парфюмер

потрясающее адаптивен, с легкостью приспосабливается к любым условиям: и в приюте, и в Париже, и на горе. [8]

Напомним также, что изначально герой асоциален и его не приемлет даже собственная мать, однако сам он движим желанием к господству (вспомним, как при выходе из храма он чувствует себя гораздо выше «Бога церкви») [3,225]. Параллель с клещом позволяет по-новому рассмотреть его желание к подавлению, насилию, оценить его бесчеловечность: Гренуй-клещ из яйца становится кровопийцей, Гренуй – человек – из младенца становится преступником, вампиром запахов.

В романе Фаулза «Коллекционер» нет четко обозначенной метафоры насекомого, но оппозиция «преступник – жертва» позволяет нам её восстановить на основе поведения главного героя, а также за счет уподобления его жертвы бабочке. Метафорически образ главного героя оказывается связанным с образом Паука. Для раскрытия смысла обратимся вновь к Мифологической энциклопедии.

В мифопоэтических традициях с образом Паука связываются творческая деятельность, профессионально-ремесленные навыки, трудолюбие, благоприятные предзнаменования. Так у народов акан (Западная Африка) паук Ананси — старейшее из живых существ, у науранцев — божественный Паук-творец Ареоп-Энап создает из раковины улитки землю, из пота — первородное море и из камней — людей; божество-творец у индейцев сиу — паук Сусистинако, изобразив в нижнем мире крест, определил четыре основные стороны света. В некоторых культурах пауки предстают как спутники богинь Луны или даже как создатели мироздания.[5]

Но, вместе с тем, паук — это и холодная жестокость (ср. высасывание крови, дьяволичность как реализацию символических значений паука в христианстве), жадность, злобность, колдовские способности. Паук — символ дьявольского коварства, поскольку пауки расставляют свои сети, в которых запутываются их жертвы.

Таким образом, в мифологии ряд коннотаций, связанных с образом данного насекомого неоднозначен. Так же и в литературе, если до этого мы имели дело только с негативной оценкой образов героев, уподобленных насекомым, то теперь мы не можем дать однозначную негативную характеристику герою Дж. Фаулза, даже несмотря на то, что главный герой – преступник.

Итак, паук - символ богатства, действительно, Фредерик, или Фердинанд, или Калибан (у героя много имен) внезапно выигрывает огромную сумму денег, однако это сумма не позволяет ему слиться с обществом, ассимилироваться в нем, он, как и в детстве, остается без друзей, интересуясь лишь бабочками, однако в нем проявляется скрытая ранее в подсознании жажда обладания чем-то лучшим¹. Движимый этим желанием, он проявляет коварство, в нем прослеживается та самая холодная жестокость, свойственная паукам: высасывание из своей жертвы всех соков, так Фердинанд тщательно продумывает план похищения Миранды, а потом держит её в заключении, и хотя ему кажется, что он влюблен, он не доверяет своей возлюбленной,

1

Здесь мы можем найти сходство с Парфюмером, который также желает иметь для себя лучшее – самые дивные ароматы. Однако здесь мы можем наблюдать также и коварство героя: если Гренуй ориентируется за счёт своих инстинктов, то Калибан движим человеческим сознанием

проверяет её на каждом шагу. Когда она симулирует свою болезнь, а потом и действительно заболевает, в его голове – лишь четкий расчет, как сделать так, чтобы об этом никто не узнал, и чтобы его бабочка не вырвалась из его «цепких лап». Поражает и то, как герой тщательно продумывает каждую деталь тюрьмы – коробки, чтобы его жертва от него не сбежала. Вспомним, что в мифологии паук также и символ творчества – такую смысловую реализацию мы находим в тексте: ради Миранды Фердинанд обустроивает свой дом, следуя предполагаемому вкусу девушки, наполняя его различными деталями интерьера, к тому же она обучает его искусству живописи: показывает ему свои картины, уничтожает безвкусные вещи. Также, нельзя не признать, что остроумная паутина-план героя по похищению жертв (после смерти художницы герой находит «новую» Миранду) впечатляет. Калибан создает свой собственный мир, свое собственное мироздание – это его дом, где он – властелин, причем его маленькая Вселенная изменяется от вида бабочек-девушек.

Таким образом, в романе через представление оппозиции паук-бабочка, преступник – жертва раскрываются характеры главных героев.

Таким образом, проанализировав реализацию различных проявлений анималистической метафоры в выбранных нами произведениях, мы пришли к выводу, что в каждом из них она является значимым художественным средством создания характера героя, а также его понимания. Кроме того, объединив при помощи метафоры насекомого три текста, принадлежащих к разным эстетическим направлениям, мы можем выявить следующие общие функции данной метафоры, а именно:

Герой, уподобляемый насекомому — это человек-изгой, неприятый обществом;

Облик героя отличает внешняя антиэстетичность;

Поведенчески, в нём доминирует желание не адаптироваться в обществе, а управлять им, занять главенствующее место, в реальности же это сводится к приспособленчеству или паразитированию;

Животные страсти в герое преобладают над человеческими, потому герой зачастую проявляет склонность к насилию.

Список использованной литературы:

1. Голдинг У. Повелитель мух. – М. : АСТ, 2008. - 256 с.
2. Фаулз Джон. Коллекционер. - М. : Эксмо Домино, 2009 . – 336 с.
3. Süskind, Patrick. Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders. Zürich: Diogenes. 1985. (zitiert als: Das Parfum) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.grin.com/e-book/98227/sueskind-patrick-das-parfum-die-these-vom-zeck-grenouille>. Дата обращения: 18.10.2010
4. Касаткина Т. А. Деталь-вещь. Символическая деталь. Цитата. // Достоевский. Эстетика и поэтика. Словарь-справочник. Челябинск, 1997. С. 152 – 153; 216 – 218; 241 –242.
5. Большой толковый словарь Владимира Чернышева [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.e-slovar.ru/dictionary/19/18570/>. Дата обращения: 22.11.2010
6. Мифологическая энциклопедия [Электронный ресурс] - Режим доступа: <http://feng-shui.peterlife.ru/encyclopedia/mythenc-014.htm>. Дата обращения: 22.11. 2010

7. Турышева О. Н. Образ превращения в творчестве Достоевского и Кафки. Известия уральского государственного университета № 28(2003) Гуманитарные науки. Выпуск 6. Проблемы зарубежной литературы [Электронный ресурс]. - Режим доступа: [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0028\(01_06-2003\)&xsl=showArticle.xslt&id=a12&doc=../content.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0028(01_06-2003)&xsl=showArticle.xslt&id=a12&doc=../content.jsp). Дата обращения: 13.09.2010
8. Spatz Stefan. Patrick Süskind - Das Parfum. Die These vom Zeck Grenouille [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.grin.com/e-book/98227/sueskind-patrick-das-parfum-die-these-vom-zeck-grenouille>. Дата обращения: 18.12.2010

Просвирникова М. С.
Научный руководитель: Маркин А. В.
УрГУ (Екатеринбург)

**РОЛЬ ЭЗОТЕРИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ В КОНЦЕПЦИИ
«ПРЕОДОЛЕНИЯ ТЕЛЕСНОСТИ» (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА У.
БЕРРОУЗА
«ГОРОДА КРАСНОЙ НОЧИ»)**

Американский писатель бит-поколения Уильям Берроуз (1914-1997) в своих поздних романах постулирует идею человеческой эволюции, следующим шагом которой должно стать «покидание» человеком своего «тела» (Уитмер П. О., Ванвингарден Б.; Пандей, Д.; Джонстон А.).

По Берроузу «покидание тела» можно воспринимать двояко. Во-первых, оно связано с преодолением потребностей, постоянных нужд человеческого тела как биологического организма: в пище, воде, лекарствах, сексе. Таким образом, человек освобождается от «телесности» как потребности в «объектах», которые «поставляет» ему государство, тем самым обретая контроль над его внешней и внутренней жизнью.

Во-вторых, «покидание тела» может пониматься как необходимость «вырваться» за пределы инфицированного «вирусом любви» (вирус Б-23) тела, устаревшего «артефакта», который мешает человеку эволюционировать в «космос». Т.е., как нам кажется, Берроуз говорит о необходимости специфической духовной эволюции, которая заключается в преодолении человеком телесной самоидентификации, понимания

собственной «телесности», с целью проникновения в «космос», населённый древними духами, мистическими и инопланетными субстанциями. Дух человека, таким образом, получает способность «путешествовать» в иные реальности (прошлого и будущего) находясь «в теле», но утратив с ним связь; дух достигает фантастического космоса, преодолев системы сознания, удерживающие его в теле, связанные напрямую с его «телесностью». Человеку необходимо, выражаясь словами Дениэла Пандея, «развиться»¹ за пределы человеческого тела, «преодолеть традиционную концепцию человека»², чтобы «эволюционировать», «отправиться в космос» (так же, как «рыбы когда-то эволюционировали, чтобы покинуть море и перебраться на сушу»³).

В романе Берроуза «Города красной ночи» «преодоление тела» возможно «через»:

1. смерть (часто ритуальную);
2. оргазм;
3. наркотический опыт;
4. эзотерическое прозрение.

Эзотерическое знание является важнейшей темой в произведениях Уильяма Берроуза, нередко мы находим в романах прямое развитие различных эзотерических концепций; оно также является одним из способов «преодоления телесности» в трилогии «Города красной ночи». Более того, мортальный, оргастический и

¹ Punday D. Narrative after deconstruction: structure and the negative poetics of William Burroughs's 'Cities of the Red Night.'

² Там же.

³ Там же.

наркотический опыты, как правило, приобретают у Берроуза эзотерические обертоны: эзотерический наркотический опыт, эзотерический оргазм или ритуальная смерть.

Берроуз увлекался многими религиозно-философскими учениями, направленными на развитие личности и духовное самосовершенствование. Так, как отмечает Дуглас Кан в своем критическом исследовании «Технологии физиологических коммуникаций у Уильяма Берроуза и Л. Рона Хаббарда»⁴, Берроуз, во-первых, увлекался «оргономией» Вильгельма Райха – теорией личности и связанной с ней сложной терапевтической практикой; во-вторых, писатель был глубоко заинтересован «дианетикой» Хаббарда (саентология), религиозно-философским течением, основанным писателем-фантастом Роном Хаббардом (Берроуз был членом Церкви Саентологии). Однако наибольшее влияние, на наш взгляд, оказали на писателя книги его современника, писателя-антрополога Карлоса Кастаньеды. Подтверждение этому мы находим в романах, дневниковых записях и интервью писателя.

Так, в дневниках⁵ Берроуз отмечает, что многие духовные учения устанавливают в качестве необходимого начального условия самосовершенствования обретение внутреннего молчания. По словам Берроуза Кастаньеда в «Учениях Дона Хуана» подчёркивает необходимость прекращения внутреннего диалога - стирание слова – и предлагает специальные

⁴ Кан Д. Технологии физиологических коммуникаций у Уильяма Берроуза и Л. Рона Хаббарда // Митин журнал. 2008. № 60: сетевой журнал. URL: <http://kolonna.mitin.com/archive.php?address=http://kolonna.mitin.com/archive/mj60/kan.shtml> (дата обращения: 26. 04. 2010).

⁵ Burroughs W. S. Last Words: the final journals of William S. Burroughs, November, 1996-July, 1997 / edited and with an introduction by James Grauerholz. Grove Press, 2000.

упражнения, разработанные для достижения «бессловесного состояния». Также в статье, приведённой в книге «Nagual Art», Берроуз рассуждает о своём отношении к творческому процессу, используя основные понятия учения Кастаньеды («нагваль» и «тональ»). В конце концов Берроуз «вплетает» в романский сюжет базовые техники, описанные в книгах Кастаньеды, разрабатывая свою концепцию «преодоления» телесности.

Герой романа Динк рассказывает Ною Блейку о своём «эзотерическом» опыте обретения власти над телом, с помощью чего он преодолел «телесность». «Однажды, когда я грёб по озеру и собирался закинуть сеть, я почувствовал слабость в груди, серебряные точки вскипели перед моими глазами, создавая головокружительное ощущение, будто меня всасывает в огромный пустой космос, в котором не существует слов»⁶. Герой ощущает себя носителем эзотерического знания. В рассказе Динка мы усматриваем отсылки к Карлосу Кастаньеде. Так, например, он говорит о том, как он «овладел своей речью, чтобы она не бубнила ему в уши без остановки, не пела и не брякала в его мозгу»⁷. «Овладение речью» есть не что иное, как «остановка внутреннего диалога», по Карлосу Кастаньеде, – техника, благодаря которой человек копит свою энергию, а не растрчивает её на безостановочную саморефлексию. Динк объясняет Ною, как он научился властвовать над своими снами, «вместо того, чтобы они властвовали»⁸ над ним. В этом высказывании мы также находим

⁶ Берроуз У. Города красной ночи. С. 160.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 159.

весьма прозрачную параллель с книгами Карлоса Кастаньеды: «искусством сновидения». Интересна важная деталь Кастаньеды: «чтобы совершенствоваться в этом, я стал избегать рукоблудия». Дон Хуан говорил герою Карлоса Кастаньеды, что мастурбация есть пустое растрачивание энергии. Таким образом, в данном эпизоде Динк «преодолевают телесность» при помощи различных эзотерических практик, заимствованных Берроузом, очевидно, из книг Карлоса Кастаньеды.

Как известно, Берроуз употреблял наркотики и внёс значительный вклад в развитие наркофилософии. Поскольку Берроуз напрямую цитирует произведения Карлоса Кастаньеды (слова дон Хуана) (см. Берроуз, У. «Города красной ночи»⁹), то будет уместно прокомментировать наркофилософскую концепцию Кастаньеды. С точки зрения Кастаньеды употребление «растений силы» (галлюциногенные грибы, «трава дьявола» и пейот) помогает человеку осознать существование мира как большего, нежели в рамках повседневно воспринимаемой реальности. Введём два важных понятия в системе Кастаньеды: понятие «силы» и понятие «точки сборки»¹⁰. «Точка сборки» отвечает за осознание человеком реальности. Понятие «силы» сходно с понятием жизненной силы: для получения «силы» человек должен выполнять различные техники, в том числе употреблять растения «силы» (если человек нуждается в такой помощи). По Кастаньеде, мир един: он состоит из нескольких реальностей (например, сон, наркотические миры, детское восприятие мира, состояние

⁹ Там же. С 60, 56.

¹⁰ См.: Кастанеда К. Учение дон Хуана. Отдельная реальность. Путешествие в Икстлан. Киев, 1992.

сильного страха, состояние сильного голода, сумасшествие). При наличии «силы» человек способен сам двигать «точку сборки», фиксировать её в определенных положениях и исследовать неизвестные миры. «Растения силы», таким образом, смещают «точку сборки» и позволяют испытать опыт, недостижимый в обычном состоянии сознания – исследование других реальностей. Берроузу близка такая концепция наркофилософии, которая включает в себе духовный и эволюционный характер, т. е. наркотики воспринимаются не как «развлечение», а как инструмент «духовного развития».

В первой книге Кастаньеды существует философский эпизод, в котором герой обсуждает с доном Хуаном свой «внетелесный опыт» полёта. Под «внетелесностью» понимается сложное взаимодействие двух реальностей: повседневной и той, которая появляется после принятия наркотика. Они не взаимоуничтожают друг друга, но сильно зависят от возможностей восприятия: объекты «цепь» и «скала», названные Кастаньедой, являются атрибутом земной реальности, она никуда не исчезает, но и «другая реальность» – опыт полёта, который происходит после принятия «травы дьявола», - существует. Так и у Берроуза: герои достигают «космоса», не покидая тело буквально, они утрачивают с ним «СВЯЗЬ».

Однако стоит заметить, что у Кастаньеды, с одной стороны, изменено восприятие реальности сознанием, но, с другой стороны, тело также обладает знанием – оно участвует в изменении восприятия реальности, поэтому, когда это восприятие меняется, тело «знает», как себя вести в новых условиях, то есть оно

способствует эволюции. Берроуз же считает тело исключительно устаревшим «артефактом», который мешает человеку эволюционировать.

Из других, «некастанъедовских» примеров развития практик эзотерических учений, существует эпизод, повествующий о двух мальчиках-близнецах Джимми и Джерри, которые, поскольку «во флоте с сексом надо быть осторожней»¹¹, «достали книжку об астральной проекции и решили научиться делать это во «втором состоянии» [...]. Описание их опыта даётся с двух сторон: с «внешней» («происходило это иногда при ошеломляющих обстоятельствах [...] Один из близнецов испускает жуткий высококачественный волчий вой и становится весь ярко-красным, волосы на голове и теле встают дыбом и искрятся. Затем он валится на пол в эротическом припадке, словно его ударила молния...»)¹² и с «внутренней», т.е. с точки зрения ощущений пережившего данный опыт Джимми, о котором мальчик повествует доктору: «Джерри словно весь испаряется. Он переливается прямо в меня, будто пар, и я чувствую, как он вьётся в каждом светящемся волоске на моей ноге, сэр»;¹³ «а потом я словно еду очень быстро вниз на лифте [...] а Джерри летит следом за мной. А потом серебряные огоньки как чпокнут у меня в глазах...»¹⁴). В данном эпизоде Джерри и Джимми, освоив эзотерическую технику «астральной проекции», преодолевают

¹¹ Там же. С. 253.

¹² Берроуз У. Города красной ночи. С. 254.

¹³ Там же. С. 255

¹⁴ Там же.

«телесность», достигая сексуального удовлетворения во «внетелесном» состоянии.

«Оргастический опыт» - как способ «преодоления телесности» - очевидно, связан у Берроуза с теориями Вильгельма Рейха, с его понятием «оргономии». Одна из важнейших задач оргономии - посредством сложных физических «техник» добиться высвобождения «энергии», что нередко достигается именно оргастическим путем. Идею «оргазма» как «техники выброса энергии» Берроуз сочетает в своём романе с культом гомосексуализма, что объединяет Берроуза с эстетикой другого «битника» - Аллена Гинзберга.

Так, в первой главе романа санитарный инспектор Фарнсворт предпринимает путешествие в Гхадис, один из Городов красной ночи, которое чуть не стоит ему жизни («Путешественник должен начать с Тамагиса и проложить свой путь в названном порядке через все города. На это паломничество может потребоваться не одна жизнь»¹⁵). На одном из этапов путешествия Фарнсворт испытывает опыт «магического превращения», состоявшегося благодаря «энергии оргазма». Исследователь Дэниэл Пандей выделяет 4 стадии этого «превращения»:

1) Фарнсворт находится в нормальном состоянии отдыхающего человека, абстрагировавшегося от настоящего.

2) Затем он погружается в видения. (Он вспоминает странный эпизод из юности, когда в Британском музее он увидел экспонат, представляющий собой голого сидящего человека, с лицом как у

¹⁵ Берроуз У. Города красной ночи. С.195.

рептилии или зверя, и его охватила похоть). Таким образом, его отрешенность соединяется с «повышенной телесностью»¹⁶(«мечтательное напряжение в паху возрастало, давило»¹⁷).

3) Далее Фарнсворт испытывает оргазм и его тело «открывается».

4) В итоге он сливается с видением («...выдвинув челюсть вперед, так что она превратилась в звериное рыло, голова расплющилась, мозг источал запах...»¹⁸).

Гомосексуальный контакт так же, как и акт смерти, носит у Берроуза ритуальный характер: он и религиозен, и театрален (оргия в Порт-Роджере – (см. 2.1.4)).

Рассмотрим эпизод, изображающий ритуальное «сношение» детектива Снайда с его помощником Димитри, в которого вселился дух Джерри Грина, и двумя мальчиками. Берроуз подробно описывает данный ритуал, в атрибуты которого входит: очерчивание круга, в котором участники совершают ритуал, использование красной свечи, «как символа огня, который был знаком Джерри»¹⁹, особая расстановка участников, амулеты, алтарь. Ритуал, таким образом, театрален и религиозен, поскольку он сочетает в себе атрибутику оккультных ритуалов с особой «сценической» организацией участников: герои становятся по разные стороны света, символизируя огонь, воду, землю и воздух. Целью ритуала было освобождение духа: после оргазма тело

¹⁶ Punday D. Narrative after deconstruction: structure and the negative poetics of William Burroughs's 'Cities of the Red Night.'

¹⁷ Берроуз У. Города красной ночи. С.22.

¹⁸ Берроуз У. Города красной ночи. С.22.

¹⁹ Там же. С.153.

Димитри «раскрылось» и «проступило» лицо Джерри («На долю секунды лицо Джерри зависло в воздухе, глаза сверкали зелёным»²⁰).

Герои «приключенческой» сюжетной линии романа (Ной Блейк и Ганс) вступают в интимную близость, и во время оргазма Ной является видение – способ использования пороха в оружии. Поскольку Ной является оружейником в военном поселении XIX века Порт-Роджере, а открытие пороха в баллистике приходится на XIX век, то Берроуз, по сути, приписывает своему герою это открытие. Таким образом, Ной, благодаря оргастической энергии,дается творческое прозрение.

Взгляды Берроуза на идеи «смерти» и «жизни» были, как нам кажется, также обусловлены его увлечением эзотерическими учениями, особенно «Магией хаоса»²¹, которую практиковали члены оккультного ордена «Иллюминаторы Танатероса». Поскольку концепция «Магии хаоса» заключала в себе положения из множества практик, от буддизма до сатанизма, то несложно усмотреть связь художественной идеи Берроуза о «трасмиграции» с распространённой в эзотерике и восточных философиях идеей «реинкарнации». Данную идею Берроуз совмещает со своим видением человеческой эволюции, и смерть, как нам кажется, понимается им в качестве одного из способов «вырваться из тела».

Так, в легенде о «Городах красной ночи» Берроуз описывает сложный ритуал реинкарнации духа «трансмигранта». Умирая,

²⁰ Берроуз У. Города красной ночи. С.154.

²¹ *См.: Hine Ph. Condensed Chaos: An introduction to Chaos Magic.*

«трансмигрант» высвобождает свой дух из тела, что позволяет ему «переместиться в матку женщины», зачавшей новую жизнь в момент смерти «трасмигранта». Однако, как замечает Берроуз, поскольку многие «трансмигранты» не хотели погибать от старости и болезней («когда дух настолько ослабевает, что будет поглощён младенцем – рецептаклем»²²) молодые люди в расцвете сил, «после суровых тренировок по сосредоточению астральной проекции», выбирали себе убийц, чтобы те умертвили их перед совокупляющимися родителями. Берроуз повествует о различных методах убийства (повешение и удушение – самые распространённые) и самоубийства (самосожжение, прыжок со скалы) к которым прибегали «трансмигранты», чтобы их, как они полагали, ещё сильный дух, переместился в тело младенца. Позднее это привело к одержимости «трансмигрантов» смертью. Таким образом, смерть тела, сочетающаяся с оргастическим опытом «рецептаклей», считалась у жителей «Городов красной ночи» способом преодоления «телесности».

Обращаясь к «детективной» сюжетной линии романа мы находим историю убийства подростка Джерри Грина, пропавшего во время ритуала. После убийства голову Джерри отрезали от тела и отправили неизвестным для некоего эксперимента. Тело было отделено от головы, и дух Джерри был навсегда разлучен с телом. По сюжету, убийство стало причиной высвобождения духа, который затем вселился в помощника детектива Снайда Димитри, а затем, путём научного опыта, вселён в некоего Джона Эверсона, который был похож на Джерри, как брат-близнец.

²² Берроуз У. Города красной ночи. С.190.

Многие персонажи романа «Города красной ночи» способны перемещаться во времени. В другом временном измерении герой получает иной «облик». Так, к примеру, детектив Снайд имеет в прошлом облик Одри Карсона, одного из мальчиков – пиратов. Такую возможность детектив Снайд получает, поскольку он обладает неким эзотерическим «знанием», которое включает в себя экстрасенсорные способности. Это знание помогает ему как медиуму искать пропавших людей, «чувствовать», были ли они в местах, которые Снайд посещает, трогали ли они вещи, к которым он прикасается и т.д. «Я использую любые методы, которые помогают мне найти пропавшего человека. Если я смогу определить местонахождение в моём собственном сознании, мне легче будет сделать это за его пределами».²³ Снайд так описывает ощущение своих способностей: «Ищи и обрящешь. Я почти нашёл ледяной столбик в желудке. Постучи, и он тебе откроется. Часто бывало, что он мне открывался»²⁴.

Снайд является «избранным»; благодаря своему знанию, он приобщён к мистическому «космосу», в котором духи «просвещают» его. Доказательство этому мы находим в эпизоде, когда Снайд «узнаёт» в мальчике, играющем на флейте, древнегреческого бога Пана («...я вдруг испытал шок узнавания. Его глаза были чисты и пусты, как синее небо над базаром, лишены всякого человеческого выражения. Пан, Козий бог»²⁵).

²³ Берроуз У. Города красной ночи. С. 52.

²⁴ Берроуз У. Города красной ночи. С.55.

²⁵ Там же. С. 210.

В начале романа содержится история о разведчике Йене Ли, который, путём долгих тренировок, обрёл некоторые «экстрасенсорные» способности. Проводя операцию в деревне, он «натыкается» на отвратительный запах (запах лихорадки: «протухшего металла или металлических экскрементов»²⁶), и далее он начинает осматривать деревню «выйдя из своего тела»²⁷(«преодолев телесность») - «на Западе это называют астральным путешествием»²⁸ - следует комментарий автора. Когда Йен Ли направляется к монастырю, он чувствует, как его покидают силы: «несмотря на все свои тренировки, он не был готов к потоку смертоносной эманации той интенсивности, что медленным и вечным потоком изливалась из монастыря»²⁹.

Таким образом, изучив данные примеры, мы можем сделать вывод, что эзотерическое знание, приобретённое героями, является краеугольной темой в концепции «преодоления телесности». На сюжетном уровне важность данной темы раскрывается на материале магических ритуалов, через описание механизма «сбрасывания оболочки» после смерти, во время наркотического транса и переживания оргастического экстаза. Эзотерическое прозрение является обязательным условием, меткой «избранности», без которого герой не может проникнуть в «космос», испытать озарение и добыть «знание», а следовательно, «освободить» дух от тела.

²⁶ Там же. С 25.

²⁷ Там же. С 26

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

Трубникова Ю. Ю.

Научный руководитель: Доценко Е. Г.

УрГПУ (Екатеринбург)

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ РОМАНА ВИРДЖИНИИ ВУЛФ «ОРЛАНДО»

В ОЦЕНКЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Данная работа ставит своей целью обзор современных подходов отечественного литературоведения к интертекстуальному анализу романа В. Вулф «Орландо».

Перевод романа В. Вулф «Орландо» в России впервые опубликован в журнале «Иностранная литература» 1994 года [Вулф 1994] и переиздается до сих пор. Первые книжные обзоры романа ставили перед собой задачу привлечь читателя к такому нехарактерному для Вирджинии Вулф роману. Но видя в нём нечто большее, чем просто розыгрыш, отдых от серьезных модернистских экспериментов, авторы подчеркивали наполненность романа отзвуками других литературных произведений. Например, Владимир Вахрушев предполагает, что в романе больше всего «отсылок» к шекспировской комедии «Как вам это понравится» (образы Шекспира, Марло, Донна, королевы Елизаветы — исторический фон первых страниц романа), где драматург погружает своих персонажей — Орландо, Розалинду, Жака и других — в атмосферу веселой театральной игры, утонченных эротических шуток — девушка переодета юношей, но заставляет Орландо ухаживать за ней (ним) так, как будто бы он (она) был девушкой, и т. п. Вся эта игра половыми ролями чрезвычайно близка Вирджинии Вулф с ее

фантазиями об “андрогине” Шекспире и о “сестре” — вдохновительнице драматурга» [Вахрушев 1995]. Но текст «Орландо» не ограничивается обращениями только лишь к Шекспиру. Н.Г. Мельников замечает, что насыщенность интертекстуальными отсылками романа «Орландо» призвана отразить особенности того или иного периода развития английской литературы (ведь Орландо живет на протяжении более трехсот столетий и всё это время пишет поэму «Дуб»). Автор приводит следующие примеры интертекстуальности: «Так, в первой главе, относящейся к шекспировской эпохе, в духе хрестоматийной сцены из второго тома “Войны и мира” дается остранированное изображение театральной постановки “Отелло”: “Черный мужчина махал руками и орал. Женщина в белом лежала на постели. Актеры метались вверх-вниз по ступенькам, то и дело спотыкались...”»; четвертая глава, рассказывающая о литературных знакомствах Орландо среди писателей-классицистов XVIII века, пестрит цитатами из Поупа, Свифта и Аддисона; ультраромантический пейзаж, на фоне которого в пятой главе происходит знакомство Орландо и ее будущего мужа, вызывает малиновые тени “Джейн Эйр”; в шестой главе, действие которой происходит уже в XX веке, помимо автопародийных пассажей нашему вниманию предлагается ироничный парафраз “Любовника леди Чаттерлей” или цитата из поэмы “Земля”, написанной Викторией (Витой) Сэквилл-Уэст (в романе это произведение отдается в авторство Орландо и фигурирует под заглавием “Дуб”))» [Мельников 2003].

Но использование цитат из других текстов, отсылки к некоторым биографическим подробностям жизни В. Вулф не просто

составляют атмосферу определенной литературной эпохи в различных главах романа. Исследование О.С. Андреевских, посвященное жанру биографии в творчестве писательницы, выделяет «Орландо» как наиболее экспериментальную биографию (в отличие от произведений «Флаш» и «Роджер Фрай»), обновляющую жанровый канон и создающую модернистскую модель жанра. Большую роль в этом играет система интертекстуальных отсылок. Автор исследования методично анализирует их для каждого столетия, отраженного в романе (в романе показана английская литература от Шекспира до модернизма): встречаются прямые цитаты, аллюзии (например, к поэме Т.С. Элиота «Бесплодная земля»), имена писателей. Как интертекстуальность влияет на сюжет «Орландо»? Например, в пятой главе, посвященной XIX веку, «викторианская литература словно управляет действиями Орландо, заставляя её соответствовать типичной героине XIX века» [Андреевских 2005: 102], в шестой главе, относящейся к XX веку, Орландо становится более свободной от давления общественных предрассудков и заканчивает свою поэму «Дуб». Таким образом, с помощью интертекстуальности В. Вулф не только усложняет жанр биографии, но и «объединяет литературную традицию, творческую индивидуальность и текст в одно культурное явление» [Андреевских 2005: 106]. Также О.С. Андреевских отмечает, что в отечественном литературоведении еще не сформировалось представление о Вирджинии Вулф как о реформаторе жанра литературной биографии. Стоит отметить, что в другом, более раннем (2000 г.), исследовании А.Н. Колотовым также затрагивается проблема

жанра биографии в связи романом «Орландо», отмечаются черты пародии на традиционные жизнеописания.

Бушманова Н.И. в диссертации «Проблема интертекста в литературе английского модернизма (проза Д. Х. Лоуренса и В. Вулф)» использует стратегию «интертекста» для изучения социокультурных и литературно-эстетических аспектов прозы В. Вулф, фокусируясь на явлении «культуры современности» (modernity). Роман «Орландо» также рассматривается в свете социокультурных явлений первой трети XX века. В частности, в романе полнее всего формулируется ироническое отношение В. Вулф к феминизму, выразившееся «в идее андрогинного сознания, <...> в мифе о существе, одинаково свободно владеющем мужской и женской стороной своего Я» [Бушманова 1996: 313]. Кроме того, с современной Вирджинии Вулф действительностью соотносится «интертекстуальный случай введения имитации джойсовского письма в текст романа-биографии “Орландо” с целью создания пародии на писательскую технику ирландского мастера. В телеграмме мужу, написанной “языком шифра”, Орландо использует бессмысленный набор звуков “Rattigan Glumphoboo” для описания “очень сложного внутреннего состояния” <...> По существу, “бессмыслица” является довольно ядовитой пародией на сверхсложный язык Джойса — слово “rattigan” встречается в “Поминках по Финнегану”, а “glumphoboo” представляет собой контаминацию нескольких слов, использованных Джойсом <...> » [Бушманова 1996: 330]. Таким образом, Н.И. Бушманова с помощью интертекстуального подхода выявляет «знаки» современного Вирджинии Вулф времени и её отношение к ним.

Н.В. Морженкова в своей диссертации «Романы В. Вулф 20-х гг. : "Комната Джекоба", "К маяку", "Орландо". Проблемы поэтики» отмечает, что несвойственность романа «Орландо» для творчества В.Вулф неспроста подчеркивается многими исследователями: «своеобразие романа, его "тайна" заключается, по-видимому, в том, что "Орландо" принадлежит скорее к поэтике постмодернизма, чем модернизма» [Морженкова 2002: 89]. Н.В. Морженкова считает, что место этого романа в литературе XX века еще не определено, и даже сама В.Вулф недооценивала свой роман-шутку. Какова тогда функция интертекста в романе «Орландо»? Он представлен как коллаж цитат и с его помощью в романе конструируется «биография» английской литературной традиции. «Цитироваться может не только литературное произведение, но и живописное полотно» [Морженкова 2002: 131]. Принцип интертекстуальности соединяет воедино все эти элементы.

Ряд исследований сосредотачивается на русской теме в романе «Орландо», обращаясь к эпизоду Великого Холода, когда в Англию пребывают русские послы для установления дипломатических отношений. Орландо влюбляется в княжну Сашу (как он её называет), и это событие многое меняет в его личности. Драматические отношения Орландо и Саши – столкновение двух ментальностей, английской и русской. Е. Соловьева в статье «Парадоксы любви. Русская тема в романе В. Вулф "Орландо"» исследует, какие в образе Саши и других русских воплотились стереотипные представления В. Вулф о русском национальном характере, которые она подает в свойственной ей импрессионистической манере. Вулф не стремится отразить

точные исторические события: описывая русских и Россию, она создает образ мечту. Какие национальные стереотипы видит в романе «Орландо» Е.Соловьева? Автор пишет, что отношения возлюбленных разворачиваются на фоне пустынных заснеженных берегов Темзы, и этот пейзаж больше напоминает бескрайние степи России, чем Англию. Подчеркивается карнавальный характер обстановки: русские одеты в яркие экзотические одежды, развлекаются катанием на коньках, что придает действию стремительность, описываются их дикие нравы. Орландо проходит испытание русской красавицей Сашей, полной противоречивых качеств: она умна, образована, говорит на французском, изящна, и в то же время она дикая и вольная, в отличие от сдержанных англичанок. Загадочная русская душа притягивает Орландо, но чары рассеиваются вместе с оттепелью: корабль с русским посольством отбывает на родину вместе с Сашей. Е.Соловьева делает следующий вывод: «В романе "Орландо" русский мир представлен сквозь призму видения влюбленного героя, он соткан из контрастов, исключительно эмоционален» [Соловьева 2009: 435]. В свою очередь, Н.И. Рейнгольд отмечает, что образ русского корабля нагружен определенными аллюзиями как некий метаобраз, иносказание о России, и роман «Орландо» закрывает «русскую тему» в творчестве Вирджинии Вулф, знаменуя поворот к английской культурной традиции. Почему исследователей интересует русская тема в творчестве Вирджинии Вулф (не только в отношении романа «Орландо»)? Известен довольно глубокий интерес писательницы к русской литературе, она изучала русский язык и писала эссе о русских писателях – этот факт её биографии

не мог не отразиться на творчестве, в частности, в романе «Орландо».

Вышеизложенный обзор исследований только подтверждает, что роман «Орландо» гораздо серьезнее, чем это представляет сама Вирджиния Вулф в своём дневнике. С помощью интертекстуального анализа, достаточно органичного для модернистского (и постмодернистского) текста, в романе обнаруживаются контакты с предшествующими текстами, с современной В.Вулф социокультурной ситуацией, обновление жанрового канона биографии. Как можно увидеть, интертекстуальный анализ помогает рассматривать текст с различных позиций, что довольно продуктивно: такой подход помогает тексту заиграть новыми смыслами.

Список литературы:

1. Вулф В. Орландо [Электронный ресурс] / пер. Е. Суриц. Режим доступа:
<http://magazines.russ.ru/inostran/1994/11/VirdzhinnyaVulf.html>.
2. Андреевских О. С. Литературные биографии Вирджинии Вулф в контексте эстетической программы группы «Блумсбери»: Вирджиния Вулф и Роджер Фрай : дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2005.
3. Бушманова Н. И. Проблема интертекста в литературе английского модернизма (проза Д. Х. Лоуренса и В. Вульф) : дис. ... д-ра филол. наук. М., 1996.
4. Вахрушев В. Сестра Шекспира [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/5/bookrev03.html.

5. Колотов А. Н. Художественная структура романов В. Вулф 1920-х - начала 1930-х годов : дис. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2000.
6. Мельников Н. Г. Гамбургский счет к миссис Вулф. «Столпотворение» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~tlit/texts/nm20.htm>.
7. Морженкова Н. В. Романы В. Вульф 20-х гг.: "Комната Джекоба", "К маяку", "Орландо". Проблемы поэтики : дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2002.
8. Рейнгольд Н. И. Русская тема и образ России в творчестве В. Вулф // Россия и русские в художественном творчестве зарубежных писателей XVII – начала XX веков : материалы круглого стола [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.nrgumis.ru/articles/article_full.php?aid=52&binr_rubrik_pl_news=196#Rein.
9. Соловьева Е. Парадоксы любви. Русская тема в романе В. Вулф «Орландо» // Вопросы литературы. 2009. № 5.

Умбетова И. А.

Научный руководитель: Мухина Н. М.

УрГУ (Екатеринбург)

КОНЦЕПЦИЯ ЭВОЛЮЦИИ ЛИЧНОСТИ В РОМАНЕ ГЕССЕ «ИГРА В БИСЕР»

Герман Гессе посвятил свое творчество исследованию человеческого сознания, поиску способов преодоления человеком одиночества и страдания, путей нахождения им внутренней гармонии и согласия с внешним миром. Его художественные искания осуществлялись на перекрестке художественных методов и культур, «в пограничной зоне» на стыке традиций Запада и Востока [1; с.32], [2; с.238]. Было не раз отмечено, что его романы являют собой синтез «активного» (европейского) и «созерцательного» (восточного) мировоззрений [3; с.102], [5; с.15].

Г. Гессе стремился обратить внимание людей на то, что немного можно объяснить с помощью рассудка: причины кризисов человечества находятся в области бессознательного. В то же время писатель изучал культуру Востока в поисках учения о постижении гармонии. Европейская и индокитайская традиции тесно переплелись в его произведениях, взаимодополняя друг друга.

В двух предыдущих работах, результаты которых обсуждались на двух студенческих конференциях и оформлены в двух статьях [7], [8], мы исследовали влияние «экзистенциальной диалектики» Кьеркегора на осмысление Германом Гессе модели становления сознания главного героя романа «Степной волк», а также влияние

восточной философии индуизма и буддизма и психоанализа К. Г. Юнга на изображение писателем духовной эволюции главного героя романа «Сиддхарта». Сопоставляя модели формирования человеческого сознания в западных и восточных учениях, с одной стороны, и в романах Г. Гессе, с другой, мы определили, что писатель, опираясь на различные философские «алгоритмы» становления сознания, комбинирует и существенно видоизменяет их при создании своей собственной художественной версии, показывая тем самым, как «развивающееся сознание» способно обрабатывать «культурную информацию».

В данной статье мы проанализируем процесс духовной эволюции Йозефа Кнехта - главного героя последнего романа Германа Гессе «Игра в бисер». Становление сознания этого персонажа интересно рассмотреть в контексте известных нам «алгоритмов» духовного развития: «экзистенциальной диалектики» С. Кьеркегора, «пути индивидуации» К. Г. Юнга [9] и двенадцатиступенчатой эволюции Бодхисаттвы, представленной в трактатах Буддизма[6]. Кроме того, для анализа романа «Игра в бисер» уместно использовать ранее не применявшийся нами «алгоритм» духовного развития, представленный в трактатах даосизма, посвященным стадиям просветления Даоса.

В Йозефе Кнекте с раннего детства можно усмотреть черты «западного» и «восточного» человека, что обуславливает богатство и многогранность его внутреннего мира и, соответственно, сложность процесса формирования его сознания. Если принять за аксиому, что каждая из 12 глав романа отражает определенный этап пути героя в поисках внутренней гармонии, то очевидной

станет необходимостью сопоставить их с этапами развития личности Бодхисаттвы.

Назовем эти стадии: Область радости; Область чистоты; Освещающая область; Озаряющая область; Трудно достигаемая область; Область познания первых двух Благородных Истин; Область познания третьей Благородной Истины; Область ясного видения; Отдаленная область; Область неподвижности, созерцания; Область добродетельного познания; Область дхармы.

Действительно, содержание каждой главы романа соответствует содержанию определенной «области» в буддизме. Например, «область радости» связана с определением абстрактной цели, умелая постановка которой приближает адепта на шаг к искомой внутренней гармонии, а, значит, к счастью. Так, в первой главе романа Йозеф благодаря своему таланту становится учеником Касталии, тогда он впервые задумывается о таких понятиях как смысл и цель жизни. Последняя для него заключалась в приобщении к миру Касталии. А осознание того, что он находится в нужное время в нужном месте для своего развития, доставило герою чувство неподдельной радости.

Однако, несмотря на то, что Герман Гессе формально уподобил стадии развития Йозефа Кнехта стадиям просветления Бодхисаттвы, он наполнил их новым смыслом. Благодаря неотступному следованию буддийским стадиям, Йозеф Кнехт познает причины своего страдания: *незнание, жажду, привязанность*. Однако, избавившись от первых двух, герой не находит искомого успокоения. Суть неудачи связана не столько с

тем, что он не устранил оставшейся причины, сколько с тем, что путь Бодхисаттвы не полностью удовлетворял его потребностям. В момент кризиса герой за время пребывания в Бамбуковой роще у Старшего Брата знакомится с Даосизмом и на подсознательном уровне воспринимает и комбинирует с буддистскими областями стадии внутренней эволюции Даоса: Шицзе сянь; Ди сянь; Тянь сянь.

Новый вектор становления позволяет Кнехту параллельно развивать в себе два вида своей энергии *Син* (духовность) и *Мин* (деятельность). Если в рамках даосизма считается, что человеку для гармонизации своей натуры нужно к развитой энергии *Мин* добавить *Син*, то герой Гессе, напротив, будучи изначально более «духовным», чем «деятельным», должен искать способ развития *Мин*. Однако и этот путь не идеален сам по себе. Дело в том, что основной принцип жизни мудреца-отшельника - *У-вэй*, согласно которому герой не вмешивается в порядок вещей, а повинуется ему, созерцает мир вокруг него, а не изменяет его. Принять такой образ жизни Йозеф не мог, поскольку он ему не близок. Мы уже отмечали, что его мировоззрение, помимо черт «восточного», несет в себе и черты «западного». Потому смирение и покорение жизненным обстоятельствам для него не выход: он сам желает быть хозяином своей судьбы, наделенным волей и правом выбора.

Как раз о «воле» и о «выборе» как о двигателях духовной эволюции пишет С. Кьеркегор [4; с. 270]. Согласно учению философа, человек должен пройти три ступени развития: эстетическую; этическую; религиозную.

С. Кьеркегор полагал, что для того, чтобы перейти от одной стадии к другой, человеку необходимо отказаться от результатов предыдущей, однако Г. Гессе не видит противоречия между этической и эстетической стадией и объединяет их в одну – этико-эстетическую, которую символизирует школа Эшгольц, где дисциплина и любовь к прекрасному взаимодополнительны. А последнюю, религиозную, стадию он разбивает на три ступени, на каждой из которых герой «впитывает в себя» новое знание. Перейти на первую ступень Кнехт смог благодаря Старшему Брату, который помог ему преодолеть кризис, связанный с этико-эстетическими противоречиями Игры в бисер. Проводником на второй ступени стал отец Иаков, давший толчок деятельностному началу Йозефа. А на третьей – Магистр музыки, подаривший Кнехту чувство успокоения и внутреннюю гармонию.

«Путь инициации» Юнга, смягчая радикальность «Экзистенциальной диалектики» и, следовательно, дополняя ее, позволяет найти гармонию между разрозненными частями Психеи Кнехта, сближая его *Инь* и *Ян*, развивая *Син* и *Мин*, благодаря прохождению стадий постижения гармонии: отказ от *Маски*; дистанцирование и интеграция *Тени*; достижение *Самости*.

Дуальность натуры Кнехта, его тяга к Касталии и «миру», жажда обретения высшей степени духовности и в то же время проявления активности, обусловила раздвоенность его личности. Так, Кнехт обладает не одной *Тенью*, не одним *Анимусом*, а двумя, отвечающими за его развитие в разных плоскостях: касталийской и внекасталийской. Таким образом, Плинио Дезиньори и Отец Иаков становятся героями-проекциями *Тени* и *Анимуса* Кнехта в

«мире», а Фриц Тегуляриус и Магистр музыки - соответственно в Касталии. Плинио и Фриц характеризуют Кнехта с разных сторон: если первого роднит с главным героем свободомыслие, любовь к творчеству, то второго – увлеченность делом своей жизни и тяга к дисциплине. Стоит Кнехту отдалиться от одной своей Тени к другой, как в его душе воцаряется дисгармония, потому полностью он себя познает, лишь сбалансировав две крайности своего личного бессознательного. Подобным образом смоделированы и с два Анимуса. Магистр музыки и отец Иаков одинаково сильно влияют на своего ученика. Но если магистр организывает духовный рост Кнехта (Син), то патер – деятельностьный рост (Мин). Постепенно интегрируя опыт своих архетипов, дистанцируясь от них, Кнехт в поисках себя «естественного» примеряет различные Маски, среди которых: *Маска ученика, дипломата, Магистра Игры, Защитника Касталии*. Отказавшись от всех, кроме последней, Кнехт понимает, что именно она и является его истинным «лицом».

Пройдя представленные пути, Кнехт обретает три тела Будды: *Дхармакаю, Самбхогакаю и Нирманакаю*, становится небесным бессмертным, достигает нирвану и Самость.

Герман Гессе считает, что для того, чтобы «прозреть», стать мудрым и естественным, человек должен сам познать мир и себя таким, какой он есть, помня, что «научиться на чужих ошибках» невозможно, а следовательно, нельзя некритически воспринимать пути развития других людей. Человек, по мнению Г. Гессе, может проходить несколько этапов эволюции параллельно. Стадии духовного развития главного героя романа «Игра в бисер» распадаются на несколько уровней. В ходе эволюции личность,

стремящаяся к мудрости, должна обрести три тела: тело Мудрости, Наслаждения и Учителя. Самость достигается тогда, когда все в одинаковой степени развитые части психеи объединяются в одно целое.

Список литературы:

1. Аверинцев С. Аналитическая психология Германа Гессе. М., 1977.
2. Бердюгина Л.А. Проблема «искусство и культура» в творчестве Т.Манна, Г.Гессе, Р.Музиля // Искусство в системе культуры. Л., 1987. С. 237-244.
3. Галаганова С.Г. Восток: традиции и современность // Запад и Восток. Традиции и современность : курс лекций. М., 1993. С. 97-217.
4. Губский А.Н. Философский энциклопедический словарь. М., 2007.
5. Золотухина О.Б. Эволюция психологизма Германа Гессе : монография. Гродно, 2007.
6. Ринчендуб Б. История буддизма. СПб., 1999.
7. Умбетова И.А. Концепция эстетико-философского становления «рубежного сознания» в романе Г.Гессе «Степной волк» // Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи. Екатеринбург, 2009. Вып. 1.

8. Умбетова И.А. Становление сознания героя в притче Г.Гессе «Сиддхарта» // Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи. Екатеринбург, 2010. Вып. 2.
9. Юнг К.Г. Понятие коллективного бессознательного [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.psychology.ru/library/00026.shtml>

Хламова Т. Н.

Научный руководитель: Полушкин А. С.

ЧелГУ (Челябинск)

АКТУАЛИЗАЦИЯ АРХЕТИПА ТРИКСТЕРА В РОМАНЕ

ДЖ. Д. СЭЛИНДЖЕРА «НАД ПРОПАСТЬЮ ВО РЖИ»

Роман американского писателя Дэвида Джерома Сэлинджера «Над пропастью во ржи» принадлежит к такому типу книг, который называют «культовыми текстами». Это больше чем книга, это образец поведения, указание к действию. В культовых книгах героя обычно не отличают от реального человека, и это ведет не только к ошибочным, но и опасным интерпретациям книги.

Достаточно вспомнить злополучного убийцу Джона Леннона – Марка Дэвида Чэпмена, который в момент покушения на музыканта отождествлял себя с Холденом Колфилдом, главным героем романа, а «битла» же Чэпмен считал олицетворением того самого мира «липы», который так ненавидел Холден. Поэтому важно рассматривать героя романа «Над пропастью во ржи» и как литературного персонажа и как психотип, модель личности подростка, очищая все искаженные напластования и интерпретации с его образа.

Одним из таких ключей к образу Холдена может стать образ трикстера, который в 1950-е гг. был важной частью контркультуры США (ср. герои Кееруака, Макмёрфи К. Кизи и др.) и является одной из типичных моделей поведения подростка. Все, что говорит и делает трикстер, имеет свой подтекст, свою подоплёку, поэтому

его действия нельзя понимать буквально, нужно их расшифровывать, декодифицировать, учитывая мифологическую подоплёку и психологические модели поведения.

Трикстер (англ. trickster — обманщик, ловкач) в мифологии, фольклоре и религии божество, дух, человек или антропоморфное животное, совершающее противоправные действия или, во всяком случае, не подчиняющееся общим правилам поведения. Как правило, трикстер совершает действие не по «злому умыслу» противления, а ставит задачей суть игрового процесса ситуации и жизни. Не сама игра жизни, но процесс игры важен для трикстера. Трикстер часто играет с людьми злые шутки, чтобы потом, в свою очередь, стать жертвой тех, кому навредил.

Трикстер – это также один из юнгианских архетипов [См. Юнг 1997]. Для трикстера типичны любовь к коварным розыгрышам и злым выходкам, способность изменять облик, его двойственная природа – наполовину животная, наполовину божественная, подверженность всякого рода мучениям и приближенность к образу спасителя.

Его «близость к спасителю» – очевидное следствие культуры шаманов и лекарей, как бы подтверждающее ту мифологическую истину, что тот, кто наносит раны, но вместе с тем и получает их, является носителем исцеления и что страдающий уносит страдание.

В литературе и позднем фольклоре трикстер предстает как сообразительный озорной человек или существо, которое пытается противостоять опасностям и проблемам окружающего мира с помощью различных уловок и хитростей.

На протяжении всего романа Холден вечно дурачится, паясничает и разыгрывает потешные клоунады, пародирует голливудские фильмы. Быть может, красная охотничья шапка, которую Холден купил в Нью-Йорке всего за доллар, не расставался с ней и надевал козырьком то вперед, то назад, ведёт свою родословную от колпака гения шутов – шекспировского Йорика, хрестоматийного пример трикстрества?

У героя абсолютно неопределенное будущее, он испытывает решительное отвращение ко всем профессиям, уважаемым в обществе. Холден шутит даже с ходом событий собственной жизни: его желания и намерения почему-то отвергаются в последний момент (позвонить Джейн, пойти в зоологический музей), его планы возникают и меняются на ходу, как, например, решение уехать на Запад, «завтра утром, как только откроют банк» [Сэлинджер 1965: 95]. Он думает на ходу, принимает решения в такт шагам: «Вдруг выходя из холла, я опять вспомнил про Джейн Галлахер» [Сэлинджер 1965: 58]; «...и пока шёл, всё думал про войну» [Сэлинджер 1965: 100].

Однако в интерпретации образа трикстера Сэлинджером есть отличия от архетипа. Сэлинджер трансформирует главную художественную деталь – образ смеющегося человека, маску смеха. Смех, маска смеха – знак отмеченности судьбой, отъединенности от человечества, знак внутреннего разлада, раздвоения. Холден, как он сам говорит, «любит иногда подурачиться просто от скуки» [Сэлинджер 1965: 23], это напоминает о той тоске, от которой спасался Гоголь. В своей «Авторской исповеди» он писал: «Причина той веселости, которую

заметили в первых сочинениях моих, показавшихся в печати, заключалась в некоторой душевной потребности. На меня находили припадки тоски, мне самому необъяснимой... Чтобы развлекать себя самого я придумывал себе всё смешное, что только мог выдумать» [Гоголь 1992: 54]

В смехе Колфилда проявляется избирательность, но не только по отношению к предмету – над чем смеяться, но и в отношении к партнёру – с кем смеяться. Смех Холдена никогда не сливается со смехом толпы, постоянно диссонирует с ним. Герой особенно неуютно чувствует себя, например, рядом с хохочущими одноклассниками или на тёмной пустынной улице Нью-Йорка, где смех подобен вою гиен, преобразующему цивилизованный мир в мир джунглей. Если мы и слышим смех героя, то этот смех полон разочарования в окружающем мире и страдания от непонимания и одиночества: «Лучше бы я себе завёл лошадь, чёрт побери. В лошадях есть хоть что-то человеческое. С лошадью хоть поговорить можно...» [Сэлинджер 1965: 164].

Он всей душой ненавидит выпускаемый Голливудом ширпотреб. Так, пересказывая сюжет одной из картин, он как бы предупреждает: «Если вы не хотите, чтобы вас вырвало прямо на соседей, – не ходите на эту липу» [Сэлинджер 1965: 171] .

Поведение Холдена непредсказуемо, причем не только для других – туповатого Стрэдлейтера, которого он постоянно ошеломляет то темой сочинения, то неожиданной атакой, – но и для самого себя. Объяснения Салли в любви, решение бежать на Запад – все это поступки мгновенные, импульсивные, сиюминутные, которые не имеют связи ни с предыдущим, ни с

последующим поведением героя. В его поступках часто проявляется инфантильность, Холден сам говорит о себе, что иногда ведет себя как двенадцатилетний.

Есть некоторые догадки, почему Сэлинджер выбирает имя «Holden Caulfield» для своего главного героя. «*Caul*» в переводе с английского — оболочка, которая защищает голову только что родившегося млекопитающего. В такой интерпретации имя Колфилда это модификация «holding on to caul», т.е. выражение сопротивления героя к изменению и недоверию к зрелости.

Личность, еще не утвердившаяся, не нашедшая себя, как бывает в детстве и ранней юности, нередко не совпадает в самоощущении с собственным именем, выдумывает и примиряет другие, надеясь в новом имени обрести свое «я». Так, назвавшись чужим именем «Рудольф Шмит» Холден выступает в новой роли и говорит не от собственного лица. Или, например, он сам говорит о себе: «Я ужасный лгун, такого вы никогда в жизни не видали. Страшное дело. Иду в магазин покупать какой-нибудь журнальчик, а если меня вдруг спросят, куда я, могу сказать, что иду в оперу. Жуткое дело!» [Сэлинджер 1965: 19]. То есть сам герой признается в своей так называемой лживости. В результате он окончательно морочит нам голову тем, кто же он на самом деле: откровенный добрый малый или самый страшный враль на свете. Холдена постоянно тянет выдумывать, фантазировать, морочить кому-то голову, а главное – превращать жизнь в игру.

Так архетип трикстера актуализируется на сюжетно-образном уровне романа, но он присутствует и над других уровнях текста: например, на стилевом. В данном случае

важнейшей чертой «трикстерского» стиля становится его диалогичность и амбивалентность. Изучая романы Ф. М. Достоевского, Михаил Бахтин открыл особую форму диалогичности, которая не ограничивается традиционными формами диалога, но проникает в глубины слова, раздваивает его, превращает каждое высказывание в спор голосов. М. Бахтин называет это «микродиалогом» [Бахтин 1972: 113].

Холден постоянно ведет два разговора: один – реальный, с видимым собеседником, другой – внутренний, с тем же адресатом, но не высказанный вслух, не просто продолжающий, договаривающий сказанное, но нередко противоречащий прямому высказыванию, саркастически комментирующий, опровергающий его.

«Но жизнь действительно игра, мой мальчик, и играть надо по правилам. – Да, сэр. Знаю. Я все это знаю.

Тоже сравнили! Хороша игра! Попадешь в ту партию, где классные игроки, - тогда ладно, куда ни шло, тут действительно игра. А если попасть на другую сторону, где одни мазила, – какая уж тут игра? Ни черта похожего. Никакой игры не выйдет» [Сэлинджер 1965: 14].

Реакция Холдена на «чужое слово» резко полемична и незамедлительна. «Он изрек, что пьеса сама по себе не шедевр, но, конечно, Ланты – «сущие ангелы». Ангелы, черт дери! Ангелы! Подохнуть можно» [Сэлинджер 1965: 91].

Однако ирония разъедает не только непонравившееся слово («ангелы»), но и привычные штампы этикета, безобидные формы

приветствий и напутствий типа «Счастливого пути!» («Никогда я не стал бы орать вслед “счастливого пути!” Гнусная привычка, если вдуматься» [Сэлинджер 1965: 19]) и словарные клише («Они изумительные люди. <...> “Изумительные”. Ненавижу это слово! Ужасная пошлятина. Мутит, когда слышишь такие слова» [Сэлинджер 1965: 16])

В речи героя полно отговорок, таких как: «мне неохота в этом копать» [1, С.9]; «не тянуло туда – и всё» [Сэлинджер 1965: 88] о зоологическом музее; «я бы, наверное, рассказал ей всю правду, только долго было рассказывать» [Сэлинджер 1965: 45], а также простодушных откровенных признаний («я ужасный лгун» [Сэлинджер 1965: 19]) и уклончивых умолчаний («я и сам не знаю, что думать» [Сэлинджер 1965: 148]).

Герой выражает свое нетерпение, томление и смертную скуку от ненужных длительных выяснений того, что давно очевидно, в гиперболических образах: «Он эту треклятую карточку, держал в руках по крайней мере пять тысяч раз» [Сэлинджер 1965: 25].

Несмотря на некоторую легкомысленность своих высказываний, Холден как бы старается заставить нас прислушаться к его исповеди, пытается убедить в серьезности его повествования: «Я от женщин балдею. Честное слово. Нет, я вовсе не в том смысле, вовсе я не такой бабник, хотя я довольно-таки впечатлительный. Просто они мне нравятся» [Сэлинджер 1965: 44].

Порой собственное слово вызывает у Холдена непосредственно-наивную рефлексия (« – Эх! – говорю. Это тоже привычка – говорить “Эх” или “Ух, ты!” отчасти потому, что у меня не

хватает слов, а отчасти потому что я иногда держусь совсем не по возрасту» [Сэлинджер 1965: 14]).

А разговаривая с тем или иным человеком, Холден бессознательно перенимает его манеру, вторит ему, имитирует его стиль; в разговоре со взрослыми о себе, предупреждая их характеристику, говорит, что у него переходный возраст, что он кретин, что у него бедный словарный запас и так далее.

Вообще Холден Колфилд, наверно, и рад бы показывать свое уважительное отношение, скажем, к старшим по возрасту и положению, например, к учителю мистеру Антолини, но его мозг блокирует чужую мысль рассеянностью, зевотой, целительным сном. Это вполне заметно из сцены с учителем благодаря таким рассуждениям героя, как, например:

«Жалко, что я никак не мог сосредоточиться» [Сэлинджер 1965: 132]: «И тут вдруг я зевнул во весь рот. Грубая скотина, знаю, но что я мог сделать» [Сэлинджер 1965: 133]. «Секунды две я лежал, думая о том, что говорил мистер Антолини. Насчет образа мышления и все такое. Он очень умный, честно слово. Но глаза у меня сами закрывались и я уснул» [Сэлинджер 1965: 134].

Его тактика сопротивления одновременно хитроумна и проста: откровенный зевок – ответ на вынуждение послушать длинную поучительную речь учителя, проявление его душевной лени и подросткового эгоизма.

Воплощая в себе архетип трикстера, Холден, нанося раны другим, расплачивается за них, несет наказание за своё шутовство. Он вечно подшучивает и всячески унижает своего

соседа по комнате Экли: «Ты – принц, Экли, детка, – говорю. – Ты знаешь это или нет? <...> Ты – настоящий принц. Ты джентльмен и ученый, дитя мое! – сказал я. А может быть, он и был ученый. – У тебя случайно нет сигарет? Если нет – я умру!» [Сэлинджер 1965: 28] Однако Холден тут же получает взбучку от Стрэдлейтера за то, что попытался «заочно» заступиться за Джейн Галлахер. Таким образом, читатель может совершенно отчетливо видеть антагонистические пары Холден и Стрэдлейтер, а также Холден и Экли.

Трагедия героя в том, что, убедившись в полном отсутствии понимания со своими ровесниками, Холден пытается беседовать с людьми, общение с которыми в описанных ситуативных контекстах просто неуместно. Будь то, например, эпизод с проституткой:

«А разве вам не хочется сначала поговорить? – спросил я. Ребячество, конечно, но мне было ужасно неловко. – Разве вы так спешите?

Она посмотрела на меня как на сумасшедшего.

– О чем тут разговаривать? – спрашивает.

– Не знаю. Просто так. Я думал – может быть, вам хочется поболтать» [Сэлинджер 1965: 70]

Холденовским новоиспеченными собеседникам даже кажется, что тот смеется над ними: водитель такси начинает заметно нервничать, углядев в важном для героя вопросе про уток какой-то скрытый подвох, а пошлый сутенер-лифтер и вовсе сразу же ударил Колфилда из-за денежного спора.

Холден даже домой не может вернуться по-честному и сразу. Он прячется в комнате у сестренки Фиби и просит прикрыть его, боясь реакции родителей, которые очень бы удивились преждевременно увидеть своего сына и узнать о том, что его, как выразился герой, «вытурили из школы».

Зачем же Холдену сразу возвращаться домой, когда он может спокойно перемещаться по ночному Нью-Йорку, заходить в бары и пользоваться услугами проституток. Наверно, пока у Холдена есть деньги на то, чтобы покупать сигареты и разъезжать на такси, ему совсем необязательно появляться на глазах у родителей.

Важно отметить, что через своё одиозное и неоднозначное поведение Холден проходит стадию взросления, привыкает к несправедливостям жизни и тем временем сам пытается обвести всех вокруг пальца и радоваться этому.

Таким образом, в своем романе «Над пропастью во ржи», наградив Холдена Колфилда чертами трикстера, вечного шутника, Сэлинджер отчасти предугадал литературные тенденции своего времени, подготовил почву для такого литературного явления как, например, битники.

Архетип трикстера и по сей день есть одна из типичных моделей поведения тинэйджера. Одним из подходов к изучению такой модели мы и выбрали изучение образа трикстера, ссылаясь также на особенности подросткового поведения и пути решения проблем или побега от них, возникающих в процессе приспособления к социуму и так называемому «миру взрослых».

Список литературы:

1. Сэлинджер Д. Д. Над пропастью во ржи. Девять рассказов. М., 1965.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
3. Гоголь Н. В. Авторская исповедь. М., 1992 с.
4. Иткина Н. Л. Поэтика Сэлинджера. М., 2002.
5. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994.
6. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев ; М., 1997.

Шамакова Е. М.

Научный руководитель: Матвеева Ю. В.

УрГУ (Екатеринбург)

ЭМОЦИОНАЛЬНЫЕ КОННОТАЦИИ НЕМЕЦКОЙ РЕАЛЬНОСТИ В РОМАНАХ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

Эренбург, Цветаева, Набоков, Ходасевич – в начале 1920-х годов кто только не оказывался жителем Германии хотя бы на короткий срок. Здесь официально насчитывалось 360 тысяч беженцев из России. В 1923 году в Берлине было несколько десятков русских издательств и книжных лавок, и издавалось больше книг на русском языке, чем в Москве и Петрограде. «Русские живут, как известно, в Берлине вокруг Цоо. Известность этого факта нерадостна. [...] Трамваев много, но ездить на них по городу незачем, так как весь город одинаков. Мы никуда не ездим, живем кучей среди немцев, как озеро среди берегов»¹, - писал Виктор Шкловский в своей книге «Цоо, или письма не о любви». В мемуарах Нины Берберовой тоже есть строки о том, что она не знала другого Берлина, кроме русского: «немецкий Берлин был только фоном этих лет».²

В. Набоков не был исключением среди тех русских эмигрантов, кто ощущал себя в Берлине чужаком, не принял Берлин и вместе с ним все немецкое вообще. В своей автобиографии «Другие берега» писатель скажет: «...за пятнадцать лет жизни в Германии я не познакомился близко ни

¹ Шкловский В. Б. Zoo, или Письма не о любви, или третья Элоиза // Тынянов Ю. Н., Шкловский В. Б. Проза. М., 2001. С. 675.

² Берберова Н. Н. Курсив мой: автобиография. М., 1999. С. 202.

с одним немцем, не прочел ни одной немецкой газеты или книги и никогда не чувствовал ни малейшего неудобства от незнания немецкого языка»³.

Многое свидетельствует о том, что это было не совсем так: немецкий исследователь и переводчик Дитер Циммер, который был лично знаком с Набоковым, в докладе «Nabokovs Abneigung gegen Deutschland und die Deutschen» говорит о том, что Набоков хорошо говорил по-немецки, хотя и с легким русским акцентом⁴. Любопытно, что Дитер Циммер связывает нелюбовь Набокова к Германии с нелюбовью к большим городам, с его ностальгией, а так же с тем, что сам Набоков, как и большинство эмигрантов из России, оценивал свое положение как временное, и не стремился заводить знакомства в среде немецких художников, писателей, театральных деятелей и ученых⁵.

Несмотря на то, что Набоков действительно мало общался с «туземцами», ограничиваясь эмигрантским кругом, он, тем не менее, создал впечатляющие описания немецкой столицы. Во всех его романах, написанных в Германии в 1920 – 1930-е годы активно и значимо присутствует изображение немецкой жизни. Есть среди них такие произведения, где немецкая реальность является очевидным источником сюжета: «Король, дама, валет»,

³ Набоков В. В. Другие берега // Набоков В. В. Защита Лужина. Приглашение на казнь. Другие берега. М., 1988. С. 389.

⁴ Zimmer Dieter E. Nabokovs Abneigung gegen Deutschland und die Deutschen. Vortrag, gehalten am 23.10.1999 im Nabokov-Museum, St. Petersburg. [Электронный ресурс]. URL:

<http://www.d-e-zimmer.de/PDF/nabokov+deutschland1999.pdf>

⁵ Zimmer Dieter E. Nabokovs Abneigung gegen Deutschland und die Deutschen. Vortrag, gehalten am 23.10.1999 im Nabokov-Museum, St. Petersburg. [Электронный ресурс]. URL:

<http://www.d-e-zimmer.de/PDF/nabokov+deutschland1999.pdf>

«Камера обскура». Но и в других романах и рассказах этого периода мы обязательно встречаем у Набокова образ Берлина, персонажей-немцев, детали немецкого обихода. Не случайно немецкое пространство (бытовое, культурное, языковое) в творчестве Набокова-Сирина и сегодня вызывает интерес, человеческое и филологическое любопытство. Не может быть, чтобы Германия, Берлин, немецкая культура и литература совсем ничего не значили в его творчестве, не имели какой-либо внутренней, важной для него семантики.

В большинстве русских романов Набокова изображение Германии присутствует в качестве фона, плоской или карикатурной декорации. В текстах писателя есть множество подробных описаний безымянных берлинских улочек и скверов, часто упоминается знаменитая Унтер-ден-Линден, как и другие улицы: «Потсдамская площадь, всегда искаленная городскими работами (о, старые открытки с нее, где всё так просторно, отрада извозчиков, подолы дам в кушачках, метущие пыль, - но те же жирные цветочницы). Псевдо-парижский пошиб Унтер-ден-Линдена. Узость торговых улиц за ним. Мост, баржа и чайки. Мертвые глаза старых гостиниц второго, третьего, сотого разряда...»⁶

Очень часто эмоциональная оценка Берлина в романах Набокова меняется с изменением внутреннего состояния героя, при этом пейзажи, детали даются безотносительно национальной оценки, например: «он [Ганин] все замечал с какой-то свежей любовью, - и тележки, что катили на базар, и тонкие, еще

⁶

Набоков В.В. Дар // Набоков В.В. Дар: роман, рассказы. Харьков, 1999. С.374. В дальнейшем роман цитируется по данному изданию с указанием в квадратных скобках номера страницы.

сморщенные листики, и разноцветные рекламы, которые человек в фартуке клеил по окату будки...»⁷ ; «И целый день он переходил из садика в садик, из кафе в кафе, и его воспоминание непрерывно летело вперед, как апрельские облака по нежному берлинскому небу» <28>; «Нежен и туманен Берлин, в апреле, под вечер» <60>. В описаниях, напрямую связанных с внутренним состоянием героев, есть нечто красивое, открывающее душу, есть жизнелюбивое настроение. Из «Дара»: «Вот и получилось, что даже Берлин может быть таинственным. Под липовым цветением мигает фонарь. Темно, душисто, тихо» [182]. Это, конечно, не безоценочное описание: «даже Берлин», - подчеркивается героем так, как если бы для Берлина это было противоестественно – «быть таинственным».

Эмоциональная оценка дается не только городу, но и персонажам-немцам. Большинство их в текстах Набокова – это герои, присутствующие как бы «для заполнения фона», это некие статисты его произведений, «исполнители функций, которые, кажется, только для того и существуют, чтобы как можно больше осложнить жизнь эмигрантов своими формулярами и предписаниями»⁸. В «Машеньке» это, например, бюрократы, мешающие Подтягину выехать из страны: «Французы разрешили приехать, а немцы почему-то не выпускали. [...] Он [Подтягин] рассказывал, с каким-то грустным и медлительным юмором, как его гнали из одного отдела в другой, как он сам не мог объяснить,

⁷ Набоков В. В. Машенька // Набоков В. В. Машенька. Камера обскура : романы. Саратов, 1989. С. 84. В дальнейшем роман цитируется по данному изданию с указанием номера страницы в треугольных скобках.

⁸ Урбан Т. Указ. соч. С. 93.

что ему нужно, и как наконец усталый, раздраженный чиновник накричал на него» <42>.

Иной «фоновый» персонаж в романе «Машенька» - это кухарка Эрика, «гроза базара», «рыжая бабища», «которая по пятницам надевала малиновую шляпу и катила в северные кварталы промышлять своею соблазнительной тучностью»<8>. В романе «Дар» к этим персонажам можно отнести хозяйку квартиры, где какое-то время живет главный герой, «крупную, хищную немку», у которой было «странное имя»: «мнимое подобие творительного падежа придавало ему звук сентиментального заверения: ее звали Clara Stoboy» [11].

Таких персонажей у Набокова множество, это и швейцары «по преимуществу зажиточные, с жирными женами, грубияны, принадлежавшие из мещанских соображений к коммунистической партии» [58], и один из русских учеников Федора Константиновича в романе Дар, «толстый, бледный юноша в роговых очках» [165], учащийся в немецкой гимназии, «который настолько пропитался местным бытом» [165], что главный герой сравнивает его с «кегельноголовым немцем» [165]. «Он был самодоволен, рассудителен, туп и по-немецки невежественен, т. е. относился ко всему, чего не знал, скептически. Твердо считая, что смешная сторона вещей давным-давно разработана там, где ей и полагается быть - на последней странице берлинского иллюстрированного еженедельника, - он никогда не смеялся - разве только снисходительно хмыкал. Единственное, что еще мало-мальски могло его развеселить, это рассказ о какой-нибудь остроумной денежной операции. Вся философия жизни сократилась у него до простейшего положения: бедный

несчастлив, богатый счастлив». [166]. Из приведенной выше цитаты можно понять, какие черты кажутся Годунову-Чердынцеву типично-немецкими: самодовольство, меркантильность, невежественность, отсутствие чувства юмора. Користволюбие немцев не раз упоминается в романе. Так, например, Федор Константинович представляет себе «корыстную молоденькую немку, которую иногда, в грубую минутку, всё собирался себе подыскать» [100].

К персонажам подобного рода можно отнести и немцев, работающих в одной конторе с Зиной. Во-первых, это директора конторы Траум, Баум и Кэзебир (немец. Traum – мечта, Baum – дерево, Bierkäse – соленый сыр к пиву) – герои явно карикатурного плана. Приведем их описания: «Главный хозяин, Траум, [...] имея нечто актерское в натуре, норовил все делать "красиво", тратя на фасон тысячи, а у секретарши сторговывая полтинник; от служащих он требовал, чтобы его супругу называли "ди гнедиге фрау" ("барыня звонили", "барыня просили"); вообще же кичился величавым незнанием того, что в конторе творится, хотя на самом деле знал через Хамекке все, до последней кляксы. [...] отличительной его чертой была гладчайшая наглость в преследовании выгодных целей, [...] он писал немецкие книжки, [...] причем собирание материалов обращалось у него тоже в собирание связей. Эти торопливо-компилятивные труды, в страшном стиле-модерн немецкой республики (и в сущности мало чем уступавшие трудам Людвига и Цвейгов), он диктовал секретарше между дел, внезапно изображая вдохновение, которое, впрочем, у него всегда совпадало с досугом» [196 – 197].

«Кэзебир подобострастно благоговел перед состоятельными клиентами (впрочем, благоговели все трое) ...» [196].

Машинистки, служащие в той же конторе, тоже не вызывают симпатии читателя: «одна - горбунья, жалование тратившая на платья, вторая - тоненькая, легкомысленного нрава, "на одном каблучке" (ее отца-мясника вспыльчивый сын убил мясничным крюком), третья – беззащитная девушка, медленно набиравшая приданое, и четвертая - замужняя, сдобная блондинка, с отражением собственной квартиры вместо души, трогательно рассказывавшая, как после дня *духовного труда*, чувствует такую потребность отдохнуть на труде физическом, что, придя вечером домой, растворяет все окна и принимается с упоением стирать» [196]. Хаммеке, заведующий конторой, «двух последних угнетал особенно охотно – [...] эти обильные, звучные слезы, которые так легко можно было вызвать, доставляли ему здоровое удовольствие» [196].

Хаммеке изображен по-настоящему отвратительным: «толстое, грубое животное, с вонючими ногами и вечно сочившимся фурункулом на затылке, любившее вспоминать, как, в бытность свою фельдфебелем, оно заставляло нерасторопных новобранцев зубной щеткой вычищать казарменный пол» [195]. «Едва грамотный, но одаренный железной хваткой, [...] он высоко ценился хозяевами...»[197]. Это один из самых отрицательных набоковских персонажей. Узколобый тиран, фельдфебель, которому дана власть над другими. Возможно, продолжением этого типа будет Падук в романе «Под знаком незаконнорожденных».

Вообще контора, где работает Зина, это «целая немецкая идиллия» [196], «полусумасшедший мир мрачных дылд и отталкивающих толстячков, каверзы, чернота теней, страшные носы, пыль, вонь и женские слезы...» [195]. Отталкивающих деталей так много, что кажется - главный герой нарочито подчеркивает через них жестокость, тупость, меркантильность окружающих его немцев.

Однако есть у Набокова и другие персонажи - положительно отзывающиеся о Германии, но это скорее персонажи карикатурные. «Марианне Николаевне, почему-то любившей Берлин (насиженное место, прекрасные санитарные условия, - сама-то она была грязнющая), уезжать было грустно, но когда она думала об усовершенствованиях быта, ожидавших ее, грусть рассеивалась» [338]. Алфёров, герой романа «Машенька», отзывається о Германии так: «Культурнейшая страна. Не чета нашей сторонущке»^{<13>}. «Чем тут плохо? Это, так сказать, прямая линия. Франция скорее зигзаг, а Россия наша, та - просто загогулина. Мне очень нравится здесь: и работать можно, и по улицам ходить приятно. Математически доказываю вам, [...] Очень все правильно [...] - так и должно быть в порядочной стране. Тут вам не российский кавардак»^{<14>}.

Подобострастное отношение к Германии или восхищение ею неприемлемо для главных героев: для Ганина, или, например, Годунова-Черцынцева: «... раньше, в золотой середине века, Боже мой, какие восторги! "Маленькая гемютная Германия" - ах, кирпичные домики, ах, ребятишки ходят в школу, ах, мужичек не бьет лошадку дрекольем!.. Ничего, - он ее по-своему замучит, по-немецки, в укромном уголку, каленым железом. Да, я бы давно

уехал, но есть некоторые личные обстоятельства, [...] но и эти личные обстоятельства способны так повернуться, что может быть скоро [...] покину Карманию» [365].

Особо следует отметить романы, где немецкий мир изображен у Набокова как бы изнутри, как цельный и единственный. Это романы «Король, дама, валет» и «Камера обскура». Примечательно, что оба романа вписываются в каноны массовой литературы. Композиционно они ориентированы на беллетристику и кинематограф того времени: доминирует сюжет, а не мысль, текст разделен на короткие главки, действие в которых обрывается в самом напряженном моменте, имитируя детектив. Сама художественная концепция этих романов говорит об отношении Набокова к немецкому укладу жизни, который выступал для писателя, прежде всего, в его бытовых проявлениях. Средоточие этой жизни, этого мира – материальная сторона жизни, плотская, ритуально-механистическая, состоящая из примитивных страстей, инстинктов. Динамика усугубления трагизма от одного романа к другому говорит, безусловно, о динамическом осмыслении Набоковым движения немецкой жизни 1920 – 1930-х годов, которая происходила в направлении усугубления нацистских идей. Это, в свою очередь, показывает, что отношение Набокова к Германии и немецкой культуре было не только и даже не столько предвзятым, сколько политизированным.

По контрасту с этими поздними оценками, соотнесенными с эпохой написания текстов, (1930-е годы) немцы из воспоминаний главного героя романа «Дар», относящихся к более раннему времени, – персонажи куда более нейтральные: «...маленький, анемичный немец, Иван Иванович Вискотт, бывший гатчинский

аптекарь, которого мой отец когда-то научил приготовлению птичьих шкурок и который с тех пор участвовал во всех его экспедициях, покамест не помер от гангрены летом 1903 года в Дын-Коу» [121]. В другом эпизоде главный герой описывает встречу отца с «толстым, лысым, необыкновенно жовиальным немецким профессором» [135]. «Немецкий педагог Кампе, сложив ручки на животе, говаривал: "Выпрямь пфунт шерсти полезнее нежели написать том стихоф» [247]. Вообще Германия времен детства главного героя – полная противоположность той Германии, где вынужден жить главный герой: «Любовь к бабочкам ему [Годунову-Чердынцеву] привил немец-гувернер (кстати: куда девались нынче эти учившие русских детей природе чудаки, - зеленый сачек, жестянка на перевязи, уколота бабочками шляпа, длинный ученый нос, невинные глаза за очками, - где они все, где их скелетики, - или это была особая порода немцев, на русский вывод, или я плохо смотрю?)» [106].

Как видим, Германия прошлого, Германия детских воспоминаний Набокова однозначно маркируется иначе - без горечи эмигрантской жизни. В англоязычной биографии писателя «Память, говори» тоже есть строки, указывающие на это: «Так или иначе за годы моей уединенной жизни в Германии я ни разу не сталкивался с теми кроткими музыкантами стародавних времен, что играли свои рапсодии (в тургеневских романах) чуть ли не целую летнюю ночь напролет; ни с веселыми старыми ловцами бабочек, которые прикалывали поимку к тулье своей шляпы и над которыми так потешался Век Рационализма»⁹.

⁹ Набоков В. В. Память, говори [Электронный ресурс]. URL: http://nabokovandko.narod.ru/Texts/Speak_memory.html

Таким образом, эмоциональная окраска немецкой реальности в творчестве В. Набокова – в противоположность устоявшемуся общепринятому стереотипу – отнюдь не была неизменной константой: в разных случаях и в разных произведениях она разная, при этом всякий раз имеет непосредственное отношение и к художественной манере Набокова, и к системе его политических и морально-нравственных оценок.

Щепетова Е. А.

Научный руководитель: Назарова Л. А.

УрГУ (Екатеринбург)

ОБРАЗ РИПА ВАН ВИНКЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

Тема данной работы возникла после того, как мы обратили внимание на следующий факт: в произведениях Владимира Набокова русско- и англоязычного периодов встречается имя Рипа Ван Винкля, героя наиболее известной одноимённой новеллы Вашингтона Ирвинга, или аллюзии на сюжет, с ней связанный. Написана она была в 1819 году и имеет длинную литературную традицию. Считается¹, что она представляет собой адаптированный вариант короткого рассказа о немецкой деревне "Питер Клаус-пастух" Дж. Найтингеля. Кроме того, рассказ Ирвинга также близок к сказке братьев Гримм "Карл Катц", в которой главный герой встречает гномов, играющих на горном лугу в кегли. Гномы дают ему волшебный напиток, усыпляющий Карла на сто лет, преподнося ему, таким образом, урок за лень. Подобный сюжет уходит далеко корнями в глубь истории развития литературы и имеет примерно одинаковую динамическую схему для всех произведений подобной тематики: уход (исчезновение) – сон и нахождение в определённом метафизическом пространстве – пробуждение и возвращение в современный временной и пространственный поток.

¹ См.: http://ru.wikipedia.org/wiki/Рип_ван_Винкль

На основании этого мы можем предположить, что темы древнего сюжета, который лежит в основе новеллы Рип Ван Винкль, практически полностью совпадают с теми темами, которые являются ведущими в творчестве Владимира Набокова.

Это² темы “потусторонности”, “жизни как сон”, и тема “двойничества”.

Одно из первых упоминаний о Рипе Ван Винкле мы встречаем в романе “Дар”. Для большей наглядности мы бы хотели остановиться более подробно на одном эпизоде. Главный герой Фёдор Годунов-Чердынцев много рассуждает о поэзии, о поэтической ситуации в России. Конечно же, больше всего он упоминает имя Пушкина, своего любимого поэта и любимого поэта самого Набокова. *Говорят, что человек, которому отрубили по бедро ногу, долго ощущает ее, шевеля несуществующими пальцами и напрягая несуществующие мышцы. Так и Россия еще долго будет ощущать живое*

² См об этом: Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / пер. с англ. Н.А. Анастасьева. СПб., 1999; Барабтарло Г. А. Сверкающий обруч: о движущей силе у Набокова. СПб., 2003; Бойд Б. Владимир Набоков: американские годы: биография. М. ; СПб., 2004; Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы: биография. М. ; СПб., 2001; В.В. Набоков : библиогр. указ. / авт.-сост. Г.Г. Мартынов. СПб., 2001; В.В. Набоков: pro et contra / сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. СПб., 1997; В.В. Набоков: pro et contra. Т. 2 / сост. Б. В. Аверина. СПб., 2001; Воронина О.Ю. Категория «художественная реальность» в поэтике романов В.В. Набоков : автореф. дис. ... канд.филол.наук. СПб., 2002; Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: работы о Набокове. СПб., 2004; Классик без ретуши. Литературный миф о творчестве Владимира Набокова: критические отзывы, эссе, пародии / под общ. ред. Н.Г. Мельникова. М., 2000; Люксембург А.М. Отражения отражений: творчество Владимира Набокова в зеркале литературной критики. Ростов-на-Дону, 2004; Набоковский вестник. Вып. 4: Петербургские чтения. СПб., 1999; Набоковский вестник. Вып. 5: Юбилейный (1899-1999). СПб., 2000; Набоковский вестник. Вып. 6: В.В. Набоков и Серебряный век. СПб., 2001; Тень русской ветки (Набоковская Выра) / авт. и сост. А. А. Семочкин. СПб., 1999; Тень русской ветки (Набоковская Выра) / авт. и сост. А. А. Семочкин. СПб., 2002; Шифф С. Вера [Миссис Владимир Набоков]: биография / пер. с англ. О. Кириченко. М., 2002; Шраер М. Д. Набоков: темы и вариации. СПб., 2000; Appel A.J. Nabokov's Dark Cinema. New York, 1974; Maar M. Speak, Nabokov / Translated by Ross Benjamin. London ; New York ; Verso, 2009.

присутствие Пушкина". Здесь же Фёдор Годунов-Чердынцев вспоминает случай, который произошёл в его детстве. Его семья дружила домами с неким Ч., который, поругавшись с родителями, уехал в Америку в 1836 году. Далее Фёдор рассказывает, что как-то в зимний день, в 1858 году, он, Ч., "нагрязнул" к ним на Мойку. "Отец был в отъезде, гостя принимала молодежь. Когда я с братом смотрели на этого заморского щеголя в черной мягкой шляпе и черной одежде, среди которой выделялись ослепительно шелковая, с пышными сборками рубашка и сине-сиренево-розовый жилет с алмазными пуговицами, то едва могли сдержать смех, и тут же решили воспользоваться тем, что за все эти годы он ровно ничего не слышал о родине, точно она куда-то провалилась. Сорокалетним **Рипом Ван Винклем**, проснувшись в изменившемся Петербурге, Ч. был жажен до всяких сведений", которыми главный герой с его братом "принялись обильно снабжать его, причем ввали безбожно"³. На вопрос, например, жив ли Пушкин и что пишет, Фёдор "кощунственно отвечал, что как же, на днях тиснул новую поэму. В тот же вечер мы повели нашего гостя в театр". "Вышло, впрочем, не совсем удачно. Вместо того, чтобы его попотчевать новой русской комедией, мы показали ему "Отелло". "Посмотрите, кто с нами рядом, -- вдруг обратился вполголоса мой братец к Ч. -- Да вот, справа от нас". В соседней ложе сидел старик... Небольшого роста, в поношенном фраке, желтовато-смуглый, с растрепанными пепельными баками и проседью в жидких, взъерошенных волосах.

"Кто же это?" -- спросил Ч.

"Как, не узнаете? Вглядитесь хорошенько".

"Не узнаю".

Тогда мой брат сделал большие глаза и шепнул: "Да ведь это Пушкин!".

³

Набоков В. Сочинения : в 4 т. Т. 3. М., 1990. С. 90.

Таким образом, в романе "Дар" мы встречаем, как минимум, два образа Рипа Ван Винкля, но реализованы они по-разному:

- первый, некий Ч., который появился из Америки, родины Рипа. Попадает Ч. в пространство современного Петербурга, изменившись до неузнаваемости, как когда-то и Рип Ван Винкль появляется в своей деревне. Сам Годунов-Чердынцев лишает его полного имени, намеренно называя Рипом Ван Винклем, человеком, отставшим от жизни, человеком из другого земного мира, человеком, "оторвавшимся от действительности"⁴.

- в случае с "Пушкиным" мы тоже имеем дело с возвращением, но только с возвращением из мира "потусторонности", где действие происходит уже в пространстве фантазии юного Фёдора: *"Что если это и впрямь Пушкин, грезилось мне, Пушкин в шестьдесят лет, Пушкин, пощаженный пулей рокового хлыща, Пушкин, вступивший в роскошную осень своего гения"*. Возвращается мнимый Пушкин в театр тоже примерно через двадцать лет, как и Рип в свою деревню, а некий Ч. в Россию из Америки. Самое интересное, что всё это перекликается с одной из любимых набоковских тем: темой двойничества. Двойник Рипа оказывается рядом с двойником Пушкина!

В рассказе "Забытый поэт"⁵ ("A forgotten poet") 1944 говорится о том, что во время юбилейного собрания, посвященного молодому поэту Перову, который исчез при загадочных обстоятельствах несколько десятилетий назад, "дверь

⁴ См. 3.

⁵ Набоков В. Собрание сочинений американского периода : в 5 т. Т. 3 / пер. С.Б. Ильина. СПб., 2004.

распахнулась, впустив кряжистого старика в сюртуке". Он представился поэтом Перовым и рассказал, что он разыграл ту комедию своего исчезновения, "имея на то свои причины", что ему сейчас семьдесят четыре года. И, несмотря на убедительные просьбы членов юбилейного комитета покинуть зал, усаживается посреди сцены, не реагируя на замечания и свист из зала. Далее рассказчик комментирует эту ситуацию следующим образом: "Рип Ван Винкль в некотором роде, впав в тусклое старческое слабоумие, и впрямь забрел на вечер, посвященный его юной славе". В конце рассказа мы слышим голос автора: *"Ну, не важно. Так или иначе, в следующие двадцать или того около лет Россия Перова совершенно забыла. Молодые советские граждане знают о его сочинениях не больше, чем о моих"*. Так, тема забвения "через двадцать лет" и сравнение себя с поэтом Перовым делают самого Набокова двойником Рипа Ван Винкля.

Итак, в романе "Дар" и рассказе "Забытый поэт" мы встречаем:

- не только прямое упоминание имени Рип Ван Винкль, но и динамическую схему бегство- "сон"- возвращение во временной поток, связанную с историей этого героя. В романе "Дар"- это "сорокалетний Рип Ван Винкль, проснувшийся в изменившемся Петербурге", а в "Забытом поэте"- *"Рип Ван Винкль в некотором роде"*;

- всё это органично корреспондирует с важными для Набокова темами "двойничества", "потусторонности" и возвращение из неё. Именно они позволяют ему затронуть в рамках этих произведений пушкинскую тему и размышлять о судьбе русской поэзии в период 1870-1880-ых годов (крайне

критическое отношение к деятельности Н.Добролюбова и Н.Чернышевского).

Следующий роман "Бледное пламя"⁶ ("Pale Fire") был задуман Набоковым еще до переезда в США. Роман делится на поэму в 999 строк, написанную одним из главных героев, вымышленным американским поэтом Шейдом, и комментариями к этой поэме, написанные другим главным героем и рассказчиком, Чарльзом Кинботом.

Но нашей задачей не является разбор одного из сложных романов писателя Набокова. Главное, что мы нашли ещё одно упоминание о нашем герое, о Рипе Ван Винкле. Так, в первой песни романа, со 139-ой по 152-ую

строку своей поэмы Шейд пишет следующее: *"A thread of subtle pain,/ Tugged at by playful death, released again,/ But always present, ran through me. One day,/ When I'd just turned eleven, as I lay/ Prone on the floor and watched a clockwork toy -/ A tin wheelbarrow*

pushed by a tin boy -/ Bypass chair legs and stray beneath the bed,/ There was a sudden sunburst in my head./ And then black night. That blackness was sublime./ I felt distributed through space and time:/ One foot upon a mountaintop, one hand/ Under the pebbles of a panting strand,/ One ear in Italy, one eye in Spain".

Здесь такие лексемы как : " black night ", " space and time " ничего не говорят о теме, связанную с Рипом Ванном Винклем, а только затрагивают любимые набоковские темы "сна", "потусторонности" и "пространство-время". Но Чарльз Кинбот, в своих комментариях поясняет, что " caves " – это "пещеры Риппельсона". Таким образом, Набоков с помощью двух своих

⁶ Там же.

героев соединяет темы “сна”, “потусторонности”, “времени-пространства” и Рипа Ван Винкля воедино, отождествляет их.

Следующий блок произведений не содержит прямого упоминания имени Рипа Ван Винкля, но, как мы предполагаем, в нём есть аллюзии с ним связанные. Подобно немецкому исследователю творчества Владимира Набокова Михаэлю Маару⁷, который на основании упоминания определённых имён и ситуаций из произведений Набокова доказывает заимствования писателем сюжетов Томаса Манна и Ганса Христиана Андерсена, мы попытались проделать то же самое на основании новеллы “Рип Ван Винкль”.

В “Аде или радости страсти: семейная хроника” (“Ada or ardor: a family chronicle”) мы не исключаем, что, Набоков, играя со своим читателем, не раз вспоминал о герое Ирвинга. Так, мы находим сходство в следующем:

- созвучность имени главного героя “Ады” Ван Вина с именем Рип Ван Винкля (более того, Набоков в конце романа пишет к нему комментарии, под псевдонимом Вивиан Дамор-Блок, своей первой частью фонетически переключаясь с именем Рипа Ван Винкля);

- оба героя являются потомками переселенцев, в Северную Америку на берега Гудзона: первый - Рип Ван Винкль – из Голландии, второй – Ван Вин – из России;

⁷ Michael Maar. Speak, Nabokov/ Translated by Ross Benjamin. Verso ; London ; New York, 2009. С.18.

- тема сна и связанная с ней набоковская "потусторонность" отчётливо прослеживается в романе. Здесь мы встречаем обилие лексем, связанных с темой "сна": "спальня", "предсонные причуды", "сновидение", "подушка", "гамак". Создаётся впечатление, что в жизни Ванна Вина время измеряет не маятник часов, а качание гамака.

- Действие романа "Ада" развивается в некоем вымышленном Ван Вином пространстве, носящем название Антитерра, которое во многом похоже на нашу Землю (Терру), отчасти параллельно ей. Но в его развитии события, время и реалии "свободно мутируют и преломляются. Рип Ван Винкль тоже попадает в пространство, подобное Антитерре, где с ним происходят странные вещи, где (*"целое двадцатилетие пролетели для него, как одна летняя ночь"*)⁸.

Как и в случае с "Бледным пламенем", где Шейд и Кинбот объединяют разные темы в одну под условным для нас названием "Рип Ван Винкль", так и мы, с помощью вышеперечисленных фактов утверждаем, что фабула "Ады" становится как бы примером, иллюстрацией, одним из возможных вариантов возрождающегося и повторяющегося Рип Ван Винкльского сюжета.

В романах "Защита Лужина" и "Камера обскура" мы также наблюдаем заимствование мотивов из сюжета, связанного с Рипом Ван Винклем: это и динамическая схема ухода – поиска укрытия – сна – возвращения во временной поток, темы "сна", "потусторонности". Так, первый свой побег, не имеющий пока

⁸ http://ru.wikipedia.org/wiki/Рип_ван_Винкль

ещё метафизического характера, Лужин совершает в возрасте 10 лет, когда родители сообщают ему, что по возвращению из деревни в Петербург, он пойдёт в школу. Боясь предстоящего изменения в своей жизни, Лужин перед приходом поезда убегает со станции обратно в усадьбу и прячется на чердаке, где находит шахматную доску с трещиной. Через час мальчика находят и возвращают к родителям. В дальнейшем он живёт, ничего не замечая вокруг себя. Как будто спит. Для него существует только пространство шахматного мира. А господин Валентинов *“за всё время совместной жизни с Лужиным развивал его дар, ни минуты не заботясь о Лужине-человеке, которого, казалось, не только Валентинов, но и сама жизнь проглядела”*.

Как и Рип Ван Винкль, Бруно Кречмар бежит от своей жены и, как нам кажется, сменив пространство семейной квартиры, как будто засыпает. Этот сон становится олицетворением камеры-обскуры или тёмной комнаты. Первый раз Кречмар встретил Магду *“как только он вошел в бархатный сумрак зальца (первый сеанс подходил к концу), к нему быстро скользнул круглый свет электрического фонарика, так же плавно и быстро повел его по чуть пологой темноте”*. Ощущение сна, подтверждение того, что Кречмар находится в “потустороннем” появляется и у его жены: *“С той минуты как Аннелиза прочла Магино письмо, ей все казалось, что длится какой-то несуразный сон, или что она сошла с ума, или что муж умер, а ей лгут, что он изменил”*.

Оба героя, как и Рип Ван Винкль, *“живут не задумываясь”*, оба имеют сходство во внешности с Рипом после возвращения (борода, седина, выглядят постаревшими). Возникает вопрос: почему же, отправляя героев в другое пространство и время, возвращая их оттуда – губит?

Мы предполагаем что Лужин – шахматист, как и Кречмар – искусствовед, не состоялись как художники, творческие личности, лишённые способности увидеть, услышать, почувствовать мир. Они лишены и таланта художника, такого, который признавал Набоков и которым сам обладал. Таким образом, смерть этих героев оправдана этическими и эстетическими воззрениями автора, а эти романы – “мысль о том, что ни искусства, ни вне-бытийной потусторонности не существует вне постижения чувственно мира, - то есть не существует для тех, кто не способен воспринимать вещиности, конкретности, реальности мира”⁹.

На основании вышесказанного мы можем сделать вывод о том, что история Лужина и Кречмара являются заимствованием, так как фабула становится как бы примером, иллюстрацией, одним из возможных вариантов опять же возрождающегося сюжета, связанного с именем Рипа Ван Винкля. С другой стороны, финал этих историй совершенно разный, что

даёт нам основание предположить, что именно за счёт этой разницы Владимир Набоков демонстрирует свои этические и эстетические взгляды.

В стихотворении *Неродившемуся читателю*¹⁰ (1930) (“Ты, светлый житель будущих веков, / Ты, старины любитель, в день урочный / Откроешь антологию стихов, / Забытых незаслуженно, но прочно. / И будешь ты как шут одет на вкус / Моей эпохи фракной и сюртучной. / Облокотись. Прислушайся. Как звучно / Былое время – раковина муз. / Шестнадцать строк, увенчанных овалом / С

⁹ Воронина О.Ю. “Акмеистическая ясность” романа В.Набокова “Защита Лужина” // Набоковский вестник. 2001. № 6. С. 103.

¹⁰ Набоков В. Стихотворения. Поэмы. М., 2001. С. 429.

неясной фотографией...Посмей/ Побрезговать их слогом
обветшалым,/Опрятностью и бедностью моей./ Я здесь с тобой. Укрыться я не
волен./К тебе на грудь я прянул через мрак./Вот холодок ты чувствуешь: сквозняк/Из
прошлого...Прощай же. Я доволен") мы наблюдаем, как сам Владимир
Набоков парадоксальным образом повторяет судьбу Рипа Ван
Винкля: сочетание таких строк как: "я здесь с тобой", "я прянул
через мрак", "из прошлого" позволяет нам соотнести данную
ситуацию к динамической схеме ухода в иное временное
пространство и возвращение из него; с темой "потусторонности"
связана строка: "К тебе на грудь я прянул через мрак"; так же как
персона Рипа Ван Винкля в новелле, творчество автора
стихотворения в нашей стране на долгие годы "забыто
незаслуженно, но прочно"; как и Рип Ван Винкль, автор появляется в
стихотворении "одетый на вкус его эпохи фракной и сюртучной".
Именно в *"frock coat"* ("сюртук") одет Рип, когда появляется в
деревне после двадцатилетнего сна, именно так одет "кряжистый
старик" в рассказе Набокова "Забытый поэт".

Итак, в результате проведённого анализа мы пришли к
следующим выводам:

1. Образ Рипа Ван Винкля и сюжет, с ним связанный, является
одним из любимых у Владимира Набокова, так он соответствует
его излюбленным темам "жизни как сон", "потусторонности", и
темы "двойничества", а также динамической схеме уход
(исчезновение) – сон и нахождение в определённом
метафизическом пространстве – пробуждение и возвращение во
временной поток, которая лежит в основе новеллы В. Ирвинга.

2. Обращение к такому герою, как Рип Ван Винкль, - одному из достаточно известных в мировой литературе - необходимо Набокову, т.к. вызывает в сознании читателя комплекс соответствующих ассоциаций; это, в свою очередь, позволяет автору реализовывать максимум содержания при минимуме использованного текстового пространства, что лишний раз подтверждает тот факт, что аллюзии и реминисценции являются важнейшими средствами художественной выразительности, которые использует Набоков. Именно они обогащают эстетическое восприятие текста читателем.

3. В рамках игровой поэтики образ Рипа Ван Винкля необходим Набокову не только для того, чтобы рассуждать о вечном, демонстрировать свои этические и эстетические взгляды, но и мастерски закручивать сюжет, тем самым ведя игру с читателем.

Список литературы:

1. Набоков В. Лолита. М., 1989.
2. Набоков В. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 3 / сост. С.Ильина, А.Кононова. СПб., 2004.
3. Набоков В. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 4 / сост. С.Ильина, А.Кононова. СПб., 2004.
4. Набоков В. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 3. М., 1990.
5. Набоков В. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 2. М., 1990.
6. Набоков В. Стихотворения и поэмы. М. ; Харьков, 2001.
7. Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999.

8. Белова Т. Н. Сквозные образы–символы в романном творчестве Набокова // Набоковский вестник. СПб., 2001. № 6.
9. Бойд Б. Метафизика Набокова: ретроспективы и перспективы // Набоковский вестник. СПб., 2001. № 6.
10. Воронина О.Ю. "Акмеистическая ясность" романа В.Набокова "Защита Лужина" // Набоковский вестник. СПб., 2001. № 6.
11. Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: работы о Набокове. СПб., 2004.
12. История зарубежной литературы XX века : учебник / под ред. Н.А.Соловьёвой. М., 1999.
13. Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве В.Набокова. М., 2000.
14. Люксембург А. М. Лабиринт как категория Набоковской игровой поэтики // Набоковский вестник. СПб., 1999. № 4.
15. Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961.
16. Пятигорский А М. Некоторые общие замечания о мифологии с точки зрения психолога // Учен. зап. Тартуского ун-та. Тарту, 1965.
17. Филимонов А. О. Пространство сна в поэзии Владимира Набокова // Набоковский вестник. СПб., 1999. № 4.
18. <http://www.multitrans.ru>
19. http://ru.wikipedia.org/wiki/Рип_ван_Винкль
20. <http://ru.wikipedia.org/wiki/Категория>
21. <http://www.bartleby.com/310/2/1.html>
22. <http://lib.ru/INPROZ/IRWING/ripvanvinkl.txt>
23. <http://www.ada.auckland.ac.nz/>

СЕКЦИЯ 3. ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XX- НАЧАЛА XXI ВЕКА

Аликова Т. А.

Научный руководитель: Сидорова О. Г.

УрГУ (Екатеринбург)

КОНТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ КАК СПОСОБ ПОСТРОЕНИЯ СЮЖЕТА В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА «ИСТОРИЯ МИРА В 10½ ГЛАВАХ»

Английский писатель Дж. Барнс на сегодняшний день считается классическим автором постмодернистской литературы. Один из самых популярных его романов - «История мира в 10½ главах» ("A History of the World in 10 ½ Chapters") - был впервые опубликован в 1989 году и сразу же вызвал полемику. Книга представляет собой сборник из отдельных глав, которые одновременно могут рассматриваться как полноценные произведения, но в то же время составляют единую целостность повествования. Многие рецензенты сочли, что Дж. Барнс работает в жанре не романа, а особой эссеистской прозы, которой при всем ее интеллектуальном наполнении не хватает сюжетной целостности (J. C. Oates, С. Кузнецов). Другая часть критиков (Br. Finney, M. Mosley, А. Зверев) полагает, что как раз эти свойства прозы Дж. Барнса свидетельствуют о богатых возможностях жанра. Сам Дж. Барнс считает роман «очень широкой, всеобъемлющей формой» [Guignery 2000: 25].

Поскольку в романе, состоящем всего из десяти с половиной глав, спрессована двухтысячелетняя история европейского,

христианского мира, Дж. Барнс видит эту историю как неизбежно фрагментарную. Фрагментарность проявляется не только в отсутствии четкой хронологии, но и в бесконечном разнообразии повествовательных голосов, жанровых характеристик и стиливых особенностей. Тем не менее, из этого многообразия складывается некое подобие целого, в основе которого – многочисленные внутритекстовые связи.

Основная сюжетная связка задается уже в первой главе романа. Это история Ноева ковчега. Здесь Дж. Барнс чуть ли не единственный раз выбирает тему, соответствуя типичному представлению о заявленном жанре «истории мира». Он начинает свое повествование с события, которое можно считать одним из истоков человеческой истории, однако в дальнейшем он не стремится придерживаться хронологической последовательности. Ковчег становится основополагающим сюжетным элементом первой, шестой и девятой глав, а упоминания о нем присутствуют почти в каждой главе. Например, во второй главе о пассажирах круизного лайнера сказано, что «все они поднимались на борт покорными парами», и главный герой с иронией замечает по этому поводу: «Каждой твари по паре». [Барнс 2005: 39]

В связи с потопом возникает ведущий мотив романа: плавание, путешествия по воде. В 1,2,4,5,7 главах действие происходит на морских просторах, глава восьмая «Вверх по реке» также рассказывает о водном путешествии. Здесь проявляется типичная метафора течения воды как течения человеческой жизни и истории в целом.

Еще одним лейтмотивом романа становится присутствие червей-древоточцев, с точки зрения одного из которых

рассказывается о происходившем в первой главе. Вместе с этими персонажами задается основной принцип отбора событий и повествования Дж. Барнса, соответствующий постмодернистской поэтике: обращать особое внимание на все несущественное, маргинальное, отклоняющееся от официальной версии. Недаром древоточец попадает на Ноев ковчег нелегально, а его «правдивый» рассказ переворачивает типичное представление об этом событии. В то же время сама ничтожность древоточца снижает пафос его повествования и, таким образом, вдвойне преуменьшает «официальную версию». Благоговение древоточца перед птицами, которые летают далеко и видят все, комически повторяет благоговение Ноя перед Богом. Древоточцы постоянно упоминаются во всей книге. Так, им посвящена третья глава, в которой описывается церковный суд над древоточцами, так подточившими ножку трона епископа, что последний «низринулся, подобно могучему Дедалу с сияющих небес во тьму неразумия». Примечателен тот факт, что сюжет для этой главы, как и для некоторых других, Дж. Барнс берет из реального источника – книги Э.А. Эванса «Уголовные преступления и казнь животных». У Дж. Барнса несколько страниц прекрасно стилизованных детальных прений законников, среди которых и утверждение о том, что древоточцы «противоестественные твари, коих не было на Ноевом ковчеге», заканчиваются ничем, поскольку вердикт судьи оказывается съеден термитами. Величие приговора надуманного суда принижается реальностью все тех же ничтожных насекомых. Древоточцы проели и раму знаменитой картины Жерико «Плот Медузы», разбору которой посвящена пятая глава романа.

«Говорят, время нельзя повернуть вспять, но это неправда. Будущее там, в прошлом» [Барнс 2005: 116] – заявляет героиня четвертой главы. Отсюда не только ретроспективные, но и устремленные в будущее, провидческие связи романа. Так, в первой главе, посвященной истории Ноева ковчега, среди животных, которые боятся Ноя, – северные олени. Но «это был не просто страх перед Ноем, тут крылось нечто более глубокое». Кажется, что они обладают силой предвидения: «как будто они говорили: "По-вашему мы переживаем сейчас самое худшее? Не надейтесь"» [Барнс 2005: 25]. Причина их страха открывается только в четвертой главе, где описывается, как после ядерной катастрофы в Норвегии северных оленей, получивших большую дозу радиации, уничтожают и скармливают норкам.

Выбор ключевых слов «ковчег», «потоп», «древоточцы» у Дж. Барнса не случаен. Как современный писатель, Дж. Барнс не видит согласованности или порядка в окружающем мире. Жизнь – это «сплошной риск и хаос со случайными успехами» [Guignery 2000: 34], сказал он в одном интервью. С помощью странных сюжетных связей и разбросанных повествовательных линий Дж. Барнс передает в своей книге чувство беспорядка в жизни человека и в истории в целом, которое ощущалось многими на рубеже веков. Тем не менее, в этом, казалось бы, разрозненном повествовании присутствует определенная логика.

Контекстуальные связи не только формально объединяют разрозненные главы, но и выводят основную проблематику произведения, создавая единое целое.

Повторяемость сюжетных мотивов у Дж. Барнса соответствует утверждению о цикличности истории, вечно воспроизводящей в

разных вариациях одни и те же неизменные особенности человеческой природы. Недаром изначальным событием становится Великий Потоп. В традиционном понимании он символизирует идею очищения, начала новой жизни, а на деле является продолжением старого, сохранением все тех же пороков, потаканием все тем же страстям, которое лишь подтверждает несовершенство всего сущего и самого бога, создавшего это сущее по своему образу и подобию.

За основу логики своего повествования Дж. Барнс берет перефразированную Марксом мысль Гегеля о том, что «история повторяется дважды: первый раз как трагедия, второй раз как фарс». Согласно этой логике он строит сюжетные линии внутри глав, между главами и во всем романе. В седьмой главе герой первого рассказа Лоренс Бисли спасся с тонувшего «Титаника», переодевшись в женское платье. История повторилась в виде фарса, когда на съёмочной площадке фильма «Памятная ночь» ему запретили сняться в сцене затопления корабля. Во втором рассказе автор проводит параллель между историей Ионы, побывавшего в чреве кита, и популярным блокбастером «Челюсти», фарсово повторившим историю Ионы на экране.

Таким образом, выстраивается логика закономерного соотношения повторений в сюжете с повторяемостью истории, причем чаще всего повторяемости сниженной. Но вскоре Дж. Барнс отказывается и от этой идеи, прибегая к типичному постмодернистскому ходу: построить теорию, а затем показать ее неполноценность. Он пишет в «Интермедии» - полу-главе, которая, согласно многим критикам, заключает философское ядро романа, объединяющее все сюжетные линии и раскрывающее

основную проблематику: «И действительно ли история повторяется, в первый раз как трагедия, во второй раз - как фарс? Нет, это слишком величественно, слишком надуманно. Она просто рыгает, и мы снова чувствуем дух сэндвича с луком, который она проглотила несколько веков назад» [Барнс 2005: 269].

Дж. Барнс развенчивает собственную логику, говоря о бессмысленности всего бытия, которому даже любовь не может придать цели, и которое будет вечно себя передразнивать непонятно для чего. Правомерным заключением подобной бессмысленности становится финальная глава. В ней рай и ад представляются как улучшенное продолжение земной жизни, которое по сути своей настолько заурядно, что герой рано или поздно начинает мечтать о конце существования, уходе в ничто, смерти от смерти. Ибо повторяемость неизбежна. Безысходность этого повторения дублируется и в круговой композиции последней главы. Она заканчивается тем же, с чего начинается: «Мне снилось, что я проснулся. Это самый старый сон, и я только что видел его опять». [Барнс 2005: 348]

Таким образом, используемые в романе контекстуальные связи не только представляют способ построения сюжета, но и отражают авторскую концепцию истории как заявленного жанра произведения. Они задают идею цикличности, повторяемости истории, своеобразного хождения по кругу, соответствующую сути человеческого существования, в котором в то же время отсутствует логика как таковая: «История мира? Всего только эхо голосов в темноте; образы, которые светят несколько веков, а потом исчезают; легенды, старые легенды, которые иногда как будто

перекликаются; причудливые отзвуки, нелепые связи». [Барнс 2005: 271]

Список литературы:

1. Барнс Дж. История мира в 10 ½ главах / пер. с англ. В. Бабкова. М., 2005.
2. Guignery V. «History in Question(s)»: An Interview with Julian Barnes [Электронный ресурс]. Режим доступа:
<http://www.paradigme.com/sources/SOURCES-PDF/Pages%20de%20Sources08-2-1.pdf>

Андропова А. Г.

Научный руководитель: Ессяк Е. С.

УрГУ (Екатеринбург)

**ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ МОТИВАЦИЯ ПОВЕДЕНИЯ ГЛАВНОЙ
ГЕРОИНИ РОМАНА НИКИ ФРЕНЧ «УБЕЙ МЕНЯ НЕЖНО»
КАК КЛЮЧ К ПОНИМАНИЮ ХАРАКТЕРА**

Триллер – один из самых популярных жанров в современной культуре. Он широко представлен и в кинематографе и в литературе. Триллер начал развиваться с 30-ых годов прошлого столетия и в настоящее время его разновидности становятся все более многочисленными. Однако несмотря на это сам жанр и его специфика изучены очень слабо. Работы, посвященные разновидностям этого жанра, только начинают появляться, а типы героев не исследованы вообще.

Для анализа нами выбран роман современных британских авторов, пишущих под псевдонимом Ники Френч. Роман "Убей меня нежно" был написан в 1999 году. В нем представлена история женщины, которая завязала сексуальные отношения с человеком, оказавшимся убийцей. Действие романа происходит в Лондоне. Перед читателем предстает идеальная, на первый взгляд, пара. Элис и Джек счастливы. Он – успешный архитектор, она – весьма перспективный ученый. Но их идиллия рушится, когда Элис совершенно случайно встречает на улице загадочного мужчину, с которым у них сразу же завязывается роман. Героиня уходит от Джейка и выходит замуж за Адама. Элис думает, что наконец нашла свое счастье, однако вскоре её стали беспокоить

некоторые факты из прошлого Адама. Ей казалось подозрительным, что все любимые им женщины либо пропадали без вести, либо умирали. Элис начинает собственное расследование и приходит к выводу, что Адам был причастен к трагической гибели семи человек. Элис обращается в полицию, где ей удастся доказать его виновность. Адам заканчивает жизнь самоубийством.

Поскольку главной особенностью жанра триллера является создание эффекта напряжения у героев и читателя за счет переживания страха и моделирования им поведенческих реакций героя, то мы предлагаем проанализировать этот роман в психологическом аспекте. Страх смерти создал экстремальную ситуацию, которая вызвала разоблачение садистических наклонностей героини. Данный подход позволяет дешифровать внутреннюю логику сюжетной линии романа и типы характеров героев.

В результате проведенного анализа поведения главной героини романа «Убей меня нежно» удалось установить присущие ей садистические наклонности, которые начинают проявляться в поведении Элис Лаудон после встречи с Адамом Таллисом. Эта встреча становится катализатором становления садистской личности Элис, поскольку сам Адам также является садистом. Необходимость противостояния и сопротивления толкает Элис на тот путь, который однажды уже избрал Адам, путь психологического подавления. Героиня преодолела три стадии: стадию скрытых садистических наклонностей (до знакомства с Адамом), стадию прорывающихся садистических наклонностей

(до того как Элис понимает, что Адам-убийца) и стадию, на которой её садистические наклонности проявляются в полной мере.

Элис Лаудон является садистом первого типа по классификации Эриха Фромма, данной им в работе «Уравнение с одним обездоленным». Ее садистические наклонности проявляются в стремлении подчинить себе другого, обрести над ним полную власть и установить тотальный контроль. Элис не желает ни в чем уступить Адаму, и как только ей становится ясно, какие цели он преследует и какими методами при этом пользуется, она сама перенимает его же методы и правила игры. Адам и Элис принадлежат к разным типам садизма. По Фромму Адам принадлежит к третьему типу, который заключается в желании причинять страдания другому человеку или видеть, как он страдает. Целью такого желания может быть активное причинение страдания (самому унижить, запугать, причинить боль) и пассивное наблюдение за страданиями. Элис же принадлежит к первому типу, который заключается в желании поставить другого человека в зависимость от себя, приобрести неограниченную власть над ним. Однако для победы Элис не важна стадия садизма, главное – оказаться способной на развитие. Она понимает, что по-другому одержать над ним верх она не сможет, поэтому единственный для неё выход – встать на один с ним уровень – на уровень садизма.

Поведение Элис может трактоваться двояко: с одной стороны, оно может быть объяснено желанием героини защититься от агрессора, сохранить свою идентичность, а в конечном итоге и жизнь. Однако с другой стороны мотивы поведения Элис могут быть поняты иначе, поскольку экстремальная ситуация, в которую

она попадает после знакомства с Адамом, лишь провоцирует разоблачение истинных наклонностей героини, присущих ей изначально. Элис Лаудон представляет собой садиста первого типа по классификации Фромма. Она сталкивается с опасностью и проходит стадии бегства и оборонительной агрессии, но в ней прорывается деструктивное начало и садистические наклонности, которые она уже не в силах в себе подавить. Она стремится одержать над Адамом верх и в результате побеждает, однако счастливой она так и не становится. Элис продолжает жить после смерти Адама, однако она задается вопросом, сможет ли она вести нормальную жизнь, хотя сама знает ответ, что не сможет: «Я так и не смогла вернуться к себе прежней. К себе, какой я была до него. Большинство людей никогда не узнают об этом. Джейк, который нашел счастье со своей новой подружкой, не узнает»

Мы придерживаемся точки зрения Э. Фромма, полагавшего, что деструктивные особенности индивида являются врожденными и определяются структурой каждой отдельной человеческой личности. «Убей меня нежно» представляет собой репрезентацию модели садистского поведения в художественном тексте, что, в свою очередь, помогает понять истинные мотивы поведения героини в рамках разворачивания сюжета романа подобрать ключ к пониманию ее характера.

Список литературы:

1. Френч Н. Убей меня нежно. М., 2003.
2. Ван Дайн С. С. Двадцать правил для писания детективных романов // Как сделать детектив. М., 1990. С. 38-41.

3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М., 2003.
4. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. М., 2004.
5. Фромм Э. Уравнение с одним обездоленным. М., 1991.
6. Шкловский В. Строение рассказа и романа // О теории прозы. М., 1925. С. 56-69.
7. Bransford N. The Difference Between Mysteries, Suspense and Thrillers [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://nathanbransford.blogspot.com/2008/10/difference-between-mysteries-suspense.html>

Бабенко А. А.

Научный руководитель: Спиридонов Д. В.

УрГУ (Екатеринбург)

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ НАРРАТИВНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНА П. МОДИАНО «УЛИЦА ТЕМНЫХ ЛАВОК»

Патрик Модiano родился в 1945 году, первый роман «Площадь звезды» опубликовал в 1968 году, за него же он получил свою первую литературную награду – премию Роже Нимье [Ваксмахер 1987: 5]. За свою жизнь он создал более 20 произведений, был удостоен Гонкуровской премии, которая присуждается за лучший роман. Модiano получил ее за «Улицу темных лавок», именно об этом произведении пойдет речь ниже.

По мнению многих исследователей, именно в этом романе наиболее ярко и сильно передана та особенность прозы Модiano, которая делает его романы и повести узнаваемыми. Это тема постоянного поиска. «Герои Модiano, – пишет Ваксмахер, – живут в атмосфере зыбкого мерцания полутонов, окружены аурой недоговоренности и неясности» [Ваксмахер 1987: 10]. Это люди, потерявшие себя в настоящем и пытающиеся отыскать себя в прошлом, которое также предстает неясным, размытым и неточным. Главный герой романа «Улица темных лавок» Ги Ролан «был поражен амнезией и жил на ощупь, словно в тумане» [Модiano 1987: 16]. Он потерял свое прошлое, забыл, кем он был, а без этого знания он не может гармонично существовать в своем настоящем. Он потерял самого себя – потерял свою

идентичность, он потерян в мире и не может найти в нем свое место.

О проблеме потери идентичности до Модриано писали многие, но он не только и не столько описывает ее читателю, сколько дает ему почувствовать ее. Это достигается благодаря тому, что тема утраты прошлого отражается не только на сюжетно-смысловом, но и на нарративном уровне – уровне повествовательной организации текста. Иначе говоря, тема потерянности находит отражение как в плане содержания (ПС) произведения, так и в плане выражения (ПВ). Это так называемый «эпанолепсис», или «зеркальное повествование» (*«récit spéculaire»*, термин Л. Дэлленбаха), при котором некоторые черты поэтики относятся и к ПВ, и к ПС, переносятся из ПВ в ПС и наоборот. Таким образом, эпанолепсис подразумевает ситуацию, когда произведение в собственной форме выражает свою основную тему, и граница между ПВ и ПС стирается.

Прежде всего, для более полного понимания сути рассматриваемого вопроса необходимо сказать несколько слов о сюжетных уровнях, которые присутствуют в данном романе. Повествование ведется от лица главного героя, забывшего свое прошлое и стремящегося теперь его восстановить – по свидетельствам людей, которые, как он предполагает, знали его в то время. В результате романский сюжет «расслаивается» – его можно представить в виде трехуровневой модели. Сюжет первого уровня – это история прошлой жизни героя, которую он пытается восстановить и которая никак не прописана в романе (другими словами, этот сюжетный уровень задан негативно, это то, что

должно быть восстановлено, найдено, собрано из микросюжетов второго уровня). Второй уровень сюжетной организации представлен фрагментарными и не всегда логически связанными между собой рассказами героев-свидетелей прошлой жизни главного героя. Сюжет третьего уровня – история собирания и анализа главным героем разрозненных фактов о своем прошлом, по которым должен быть восстановлен сюжет первого уровня.

События, отнесенные нами к второму и третьему сюжетным уровням, составляют основу романного повествования, в нарративной структуре которого «отражена» (если воспользоваться метафорой «зеркального повествования») идея потерянности.

Романное повествование составляется из текстов трех типов, которые постоянно чередуются: тексты первого типа – это фрагменты повествования, ведущегося от лица главного героя – они обеспечивают некие связки между текстами второго и третьего типов, поясняют переход от одного рассматриваемого фрагмента прошлого к другому. Второй тип текста – это рассказы персонажей-свидетелей прошлого героя, а третий тип – различные документальные свидетельства, так или иначе связанные с прошлым героя: почтовые открытки, справки из детективных агентств, выдержки из справочников, газетные вырезки – в некоторых случаях эти данные занимают целую главу, и к ним не дается никаких комментариев и пояснений со стороны главного героя. Также в повествовании фигурируют надписи на дверных табличках, паспортные данные, детальные описания старых фотографий и некоторая другая информация, почти не

поддающаяся дешифровке – как например, в главе XIX со следующим содержанием «Мансур. Жан-Мишель. Улица Габриэль, 1 (XVIII). КЛИ 72-01» [Модиано 1987: 91]. Понятно, что это некий адрес, но ни в предыдущей, ни в последующей главах нет каких бы то ни было комментариев, которые позволили бы понять, чей это адрес и как он вписывается в логику повествования. Таким образом, в некоторых случаях читатель, как и главный герой, может восстановить связи между фрагментами прошлого, а в некоторых случаях нет.

Рассказ о прошлом героя оказывается соткан из обрывков воспоминаний о нем разных людей. Все их рассказы фрагментарны и неточны, недостоверны, персонажи теряются в своих воспоминаниях и ни в чем не могут быть уверены. Эти фрагменты не сочетаются друг с другом и могут противоречить один другому, в результате создается впечатление ненадежности и потерянности.

Главный герой домысливает возможные связи между теми фрагментами своего прошлого, которые ему удастся получить, – часто совершенно умозрительные. Но именно отталкиваясь от них, он и продолжает поиск и восстановление своего прошлого. В результате оказывается, что все его выкладки и построения были ложными, и тогда тщательно собранная мозаика рассыпается, и герой принимается за ее создание с самого начала.

Ненадежность всех нарраторов этого романа (и главного героя, и персонажей-свидетелей) также усиливает общее ощущение потерянности. Неточные воспоминания свидетелей прошлой жизни героя и якобы постепенно возвращающиеся к

герою собственные воспоминания являются искаженными отражениями друг друга – и здесь мы вновь возвращаемся к размышлениям об эпанолепсисе, зеркальном повествовании, о котором говорилось выше. Герой дает другим персонажам некую (неточную) информацию о своем прошлом, от которой те отталкиваются в своих поисках, пытаются найти и находят в своей памяти некие (также совершенно неточные и субъективные) воспоминания о его прошлом. Герой в свою очередь домысливает свое возможное прошлое, уже исходя из новых данных. Таким образом, получается некая замкнутая система – как два зеркала, стоящие друг напротив друга, представляющие собой порочный круг, в который не поступает никакая достоверная информация извне. Здесь следует заметить, что иногда в этом круге появляется некие данные, которые на первый взгляд кажутся объективными – фотография, или же газетная вырезка. Но на поверку оказывается, что вырезка где-то затерялась, и найти ее не представляется возможным, а фотография была сделана очень давно, и главный герой вовсе не уверен, что человек, изображенный на ней, – именно он.

Добавим, что ощущение потерянности создается не только за счет ситуативной потерянности главного героя (амнезия) и формальной разорванности текста, о которой говорилось выше (трехсюжетная структура, эпанолепсис, тексты трех типов), но и за счет содержательной разорванности: в повествовании сменяется множество нарраторов, которые рассказывают о том или ином событии, а также происходит частая смена точек зрения: при чтении даже небольшого отрывка у читателя постоянно возникают сомнения в том, кто говорит и чья точка зрения представлена, кому

принадлежит этот фрагмент текста. Таким образом, сам проект восстановления собственного прошлого оказывается сомнительным. Его неуспешность становится коррелятом нарративной неудачи рассказчика, ведь собрать воедино свое прошлое, присвоить его себе означает построить связный нарратив о самом себе, что может быть достигнуто либо через реконструкцию и когерентное представление сюжета первого уровня, либо (суррогатный вариант) через выстраивание связного повествования третьего уровня (модель детективного повествования, в которой рассказ о событии заменяется рассказом о поисках точного знания о нем, рассказом о «складывании мозаики»). Однако рассказчику не удастся ни то, ни другое. «Зеркальность» же такого нарратива заключается в том, что разорванность повествования, смысловая и формальная бессвязность фрагментов изображают разорванность собственной личности протагониста-нарратора, обрывочность его воспоминаний и тот факт, что его память о себе – это собственно не его память, а память других людей: его собственное «Я» будто бы соткано из голосов Других, из хаотичного хора не принадлежащих его сознанию мнений, суждений, оценок и даже фактов.

Благодаря всем этим особенностям текстов Модiano его читатель чувствует то, что чувствует герой Модiano, то, что Модiano пытается воплотить во всех своих произведениях – ощущение потерянности человека в мире. И, также как и герой Модiano, он оказывается перед необходимостью отыскать выход из этого состояния. Все его герои стремятся найти этот выход, стремятся найти себя – и для этого они предпринимают поиски своего

прошлого – «чтобы, – как пишет Ваксмахер, – утвердить преемственность поколений <...>, преемственность бытия. И отыскать свое место в череде времен, в вереницах людей» [Ваксмахер 1987: 7].

Список литературы:

1. Модiano П. Улица темных лавок. М., 1987.
2. Ваксмахер М. Преодолевая эрозию времени... // Модiano П. Улица темных лавок. М., 1987.

Борисенко А. П.

Научный руководитель: Шамонина Т. В.

УрГУ (Екатеринбург)

«УСЛОЖНЕННАЯ ПРОСТОТА» КАК ДОМИНАНТА ТВОРЧЕСКОЙ МАНЕРЫ ПЕТЕРА БИКСЕЛЯ

*Краткость – сестра таланта.
А.П. Чехов*

*Задача литературы – напоминать о человеке,
о человеческом.
Петер Биксель*

*С Петером Бикселем скучать не приходится.
Петер фон Матт*

Петер Биксель – швейцарский писатель, мастер короткого рассказа и колумнист, считается признанным мастером художественного лаконизма. Он немногословен, но каждому из выбранных им слов обеспечено прямое попадание. Лаконичность Петера Бикселя, а также его умение выразить самую суть человеческой души, позволяет сравнивать его с Антоном Павловичем Чеховым или Михаилом Евграфовичем Салтыковым-Щедриным. Они в своих произведениях напоминали нам, выражаясь словами Петера Бикселя, о человеке и о человеческом¹, и заставляли нас смеяться. Но, в отличие от горькой чеховской иронии и едкой сатиры Щедрина, Биксель никогда не высмеивает своих героев и их пороки, он лишь рассказывает их истории, которые они, являясь простыми людьми, сами описать не могут. В произведениях Чехова и Щедрина мы видим героев со

¹ <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/9/drait.html>

стороны. Они предстают перед нами в обыденных ситуациях со всеми своими пороками и недостатками. Основными объектами повествования Чехова и Щедрина являются повседневная жизнь и психология среднего человека. Биксель так же изображает обычного человека в типичных жизненных обстоятельствах без прикрас, но делает он это по большей части не со стороны, а «изнутри». Он дает возможность читателю самому прочувствовать все происходящие с героем события, вжиться в образ персонажа и ощутить парадоксальность жизни, с которой он сталкивается. Кроме того, произведения Бикселя лишены дидактики: он никогда не ставил перед собой цель – воспитать читателя. «Моя цель не педагогическая, - говорит он, - она, так сказать, повествовательного характера»².

Литературный критик и германист Петер фон Матт пытался отыскать у Петера Бикселя произведение, содержащее в себе зачатки всех остальных, и нашел его в книге «Времена года». Оно занимает чуть меньше полутора строк и звучит так:

«Пьяный поднимает голову, смотрит на меня, говорит, я все тебе расскажу, и молчит».

Это длинное предложение прекрасно отражает главную особенность бикселевского творчества, заключающуюся в кажущейся простоте, которая усложняется на глазах у читателя, фраза обрастает различными смыслами, становится глубже и многограннее. После прочтения этого предложения в голове невольно рождается образ пьяного человека. Без лишних слов становится понятно, что пьяный был с опущенной головой, что он молчал и не смотрел на рассказчика, но затем пьяный поднимает

² <http://magazines.russ.ru/inostran/2008/5/e3.html>

голову и смотрит на стоящего перед ним человека. С легкостью можно представить, как пьяный говорит рассказчику, что он всё расскажет. Труднее всего понять, почему он молчит. Это безмолвие рождает большое количество догадок, но читателю так и не узнать, какое из его предположений верное. Искусство Петера Бикселя заключается в описании молчания, за которым стоит целая жизнь.

Как-то раз один кондуктор сказал Петеру Бикселю: «Напишите же хоть раз что-нибудь про поездку на поезде», вслед за этим появилась книга «Eisenbahnfahren». [Eisenbahnfahren 2002: 63] В произведениях швейцарского писателя, написанных после этого случая, надолго закрепился образ поезда или какого-либо иного общественного транспорта. И эта роль – случайного попутчика, которую часто играет Биксель, идеально подходит автору. Он видит ровно столько, сколько ему требуется, он знает героя настолько хорошо, насколько ему нужно. Петер Биксель - в качестве рассказчика очень близок со своим героем, прекрасно понимает его, но при этом всегда сохраняет дистанцию для внимательного наблюдения. И из подобного сочетания близости и отдаленности возникает драгоценная ирония его рассказов.

Петер Биксель, сменивший в жизни немало занятий, от учителя начальных классов до советника главы федерального департамента, знает людей и умеет о них рассказывать. Произведением, которое укрепило успех Бикселя в литературе, стали опубликованные в 1969 году «Рассказы для детей» (нем. Kindergeschichte). Истории Бикселя характеризуются серьезностью и реалистическими элементами, при этом большинство его героев стремятся к неосуществимым и абсурдным целям.

Например, герой его рассказа «Стол – это стол» решил изменить приевшуюся ему действительность. Ему надоело, что его окружают одни и те же предметы. «Почему бы не назвать кровать портретом», - задает он себе вопрос. И решает переименовать все вещи, по его логике вслед за изменением имен изменяться и сами предметы. В конце рассказа мы видим старого человека, который «долго лежал в портрете, в девять звенел альбом, человек поднимался, и он вставал на шкаф, чтоб не мерзли ноги, потом вынимал из газеты одежду, одевался, смотрелся в стул на стене, садился потом за ковер на будильник, пролистывал зеркало, отыскивая стол своей матери. И ему было весело, и целый день он упражнялся и сочинял новые слова. Все, все он переименовал: и сам он был теперь уже не человек, он был нога, а нога была утро, а утро было человек». Однако тональность рассказа отнюдь не весела, и финал для героя также печален. Старый человек в сером пальто уже не понимал людей, но с этим ещё можно было бы смириться. Самым ужасным было то, что и они его не понимали. И потому он перестал что-либо говорить. Он молчал, делился впечатлениями только с самим собой, даже ни с кем из людей не здоровался. Хочется отметить, что все истории, попавшие в сборник «Рассказы для детей» начинаются предложениями с отрицательными конструкциями. «Стол - это стол»: «Я вам расскажу про одного старого человека, про человека, который больше ни слова не говорит»; «Изобретатель»: «Изобретатель - это такая профессия, которой нельзя научиться; поэтому они редки; а теперь и вовсе перевелись»; «Земля круглая»: «Человек, которому больше нечего было делать...» и т.д. Сложно сказать, является это случайностью или нет, но если вспомнить, что каждый рассказ

занимает не больше 15 страниц, и каждое слово в этих историях весомо, то считать это совпадением ошибочно. Его главные персонажи намеренно отрицают очевидные вещи, пытаются заменить существующие и вполне разумно функционирующие общественные нормы и системы собственными, буквально воспринимают идею или выражение, являющееся всего лишь фигурой речи. В этом их самая главная особенность.

В колонке 2002 года «В начале было слово» Петер Биксель написал: «Но это не рассказ, это реальность!» [Doktor Schleyers isabellenfarbige Winterschule. Kolumnen 2003: 98]. Писатель вспоминает, размышляет, мечтает, улыбается в жизни и в своих произведениях. Все, что ему встречается в действительности, становится рассказом. И снова вспоминается афоризм Оскара Уайльда: «Жизнь чаще подражает искусству, чем искусство - жизни». Истории сего мира уже написаны, считает Биксель, они - в Библии, в сказаниях хасидов, у Гомера. Старых историй хватило бы, чтобы выстоять в жизни, но кому захочется жить в мире, где не рождаются новые истории, в мире, где существует только История и никаких историй? Литература, по личному убеждению Бикселя, есть повторение. Но мы нуждаемся в новых историях, которые пишутся, дабы не умерла традиция повествования, традиция писания историй.³

Список литературы:

1. Bichsel P. Eisenbahnfahren: Herausgegeben und mit einem Nachwort von Rainer Weiss. Insel Verlag, 2002.

³

<http://magazines.russ.ru/nlo/2006/82/ri25.html>

2. Bichsel P. Doktor Schleyers isabellenfarbige Winterschule. Kolumnen, 2002-2002. Suhrkamp ; Frankfurt am Main, 2003.
3. Bichsel P. Kindergeschichten. Luchterhand Literaturverlag. Frankfurt am Main, 1990.
4. Матт Петер фон. Смех, и лукавство, и любовь / пер. с нем. С. Городецкого // Иностранная литература. 2008. № 5. С. 159-162.

Исакова Н. А.

Научный руководитель: Мухина Н. М.

УрГУ (Екатеринбург)

МОДЕЛИ ДВОЙНИЧЕСТВА В РОМАНАХ И. НОЛЛЬ «АПТЕКАРША» И «БЛАГОЧЕСТИВЫЕ ВДОВЫ»

Роль зеркала в культуре и искусстве сложно переоценить. Обладая бесконечным множеством семиотических потенций и выполняя бесчисленное количество самых разнообразных функций, зеркало легко может становиться и сюжетообразующим, и композиционным элементом в произведении искусства.

Обладая многочисленными потенциями, зеркало, однако, зачастую не может выполнить своих функций, поскольку является лишь объектом познания/самопознания, который дает смотрящему субъекту возможность почерпнуть из общения с зеркалом необходимую зеркальную информацию. При этом такой субъект далеко не всегда способен, во-первых, «увидеть» себя, а, во-вторых, принять. В ситуации неприятия само зеркало становится объектом критики и именно на него переносится та оценка, которая в действительности предназначена смотрящему, однако вынести этой оценки он не может.

В своей работе «Человек у зеркала» М. М. Бахтин выдвигает идею невозможности восприятия человеком самого себя при отсутствии двойника, зеркального отражения. Именно двойник является единственным возможным средством постижения самого себя, самообъективации.[Бахтин 1994: 112]

Итак, лишь наличие зеркала делает возможным процесс самоидентификации человека, следовательно, каждый нуждается в собственном двойнике, чтобы оценить себя и свое место относительно окружающих предметов реального мира с помощью мира зеркального. Человек возникает как таковой, по мнению М. М. Бахтина, лишь как субъект, вызывающий «эмоционально-волевую» реакцию другого на свое внешнее проявление. Однако в связи с образом двойника возникает следующее противоречие: с одной стороны, двойник – вполне определенная личность, с другой – именно конкретизация образа двойника приводит к искажению восприятия смотрящимся самого себя, так как двойник вытесняет образ самого человека и занимает его место. [Бахтин 1994: 117]

Проблема отношений человека и его двойника представляется чрезвычайно сложной, не имеющей какого-либо определенного решения. С одной стороны, становясь отдельной, самостоятельной личностью, двойник вытесняет из поля зрения «оригинала» его самого, но с другой, и сама природа двойника, его изначальная «неполноценность», иллюзорность уже таит в себе самую большую опасность.

Структура сюжетов романа Ингрид Нолль «Благочестивые вдовы» и дилогии романов «Мертвый петух» и «Аптекарьша» содержит в себе особый смысловой план, в котором героини романов существуют как пары двойников. Особенностью данного типа двойничества является его однонаправленность, поскольку лишь одна из героинь в каждой из пар обладает определенным знанием, опытом, способностью к анализу и рефлексии,

позволяющими, во-первых, смоделировать ситуацию общения с двойником, а во-вторых, проанализировать информацию, полученную в ходе этого взаимодействия.

Общение героинь в романах представляет собой ряд сменяющих друг друга ситуаций зеркальности, в которых значимо меняются как образы главных героинь, так и логика развертывания сюжета.

Анализ моделей двойничества, представленных в дилогии романов Ингрид Нолль «Мертвый петух» и «Аптекарьша» и в ее романе «Благочестивые вдовы» позволяет сделать вывод о том, что взаимоотношения оригинала и отражения в рамках обеих моделей проходят определенные стадии, а именно: создание зеркала, отождествление оригинала с отражением, смена ролей оригинала и отражения.

Так, ситуация создания зеркала выглядит в романе «Аптекарьша» следующим образом: утром, после поведенной одной из главных героинь, Эллой, истории о совершенном ею первом убийстве, ее собеседница, Розмари, являющаяся героиней обоих романов дилогии, рассказывает Элле о том, что ночью ей снился кошмар: во сне она убила полицейского.

Читателю, знакомому с первым романом дилогии ясно, что сон этот имеет под собой вполне реальную основу. Интересно, что Розмари снится именно это убийство, являющееся, казалось бы, не таким концептуально значимым, как другие, и в большей степени определенное обстоятельствами, чем намерениями самой героини. Однако убийство это Розмари совершает в своем

доме, что становится безусловным знаком окончательного разрушения ее сознания. Таким образом, этот сон Розмари «выносит приговор» Элле уже после первого совершенного ею преступления. Если история Розмари была незавершенной до этого убийства, которое и поставило в ней точку, то в истории Эллы с учетом этого момента точка поставлена уже в начале.

Ситуация смена ролей оригинала и отражения создается в романе «Благочестивые вдовы» в момент покупки дома одной из главных героинь, Майей, по просьбе своей подруги, Кору. Заключая сделку, Майя руководствуется чужими интересами, однако не отдает себе в этом отчет. Ее ликование по поводу обретения дома сравнимо с тем, которое испытала бы Кора при достижении своей мечты. Майя не просто исполняет указание подруги, добиваясь того, чего та так давно желала. В то же время она не руководствуется и своими личными мотивами. Майя действует самостоятельно, однако как бы в маске Кору, проходит свой путь так, как если бы он был путем зеркала. Майя не осознает отныне того влияния, которое оказала и продолжает оказывать на нее подруга. Она освобождается от ее влияния в своих представлениях и не чувствует той связи, которая раньше так тяготила ее, но в которой она в то же время так нуждалась.

Анализ двух пар двойников позволяет установить, что в обоих случаях логика развертывания сюжета двойничества представляется весьма сходной. Однако предпосылки развития отношений двойника и оригинала именно по такому пути возможно рассмотреть полностью только в случае двойников, представленной в романе «Аптекарьша».

На основании проведенного анализа оригинального типа двойничества в романах Ингрид Нолль «Благочестивые вдовы» и «Аптекарьша» можно сделать следующие выводы:

- двойничество в романе «Аптекарьша» носит однонаправленный характер, поскольку героиня второго романа (Элла Морман) не может позиционировать героиню обоих романов (Розмари Хирте) как своего двойника ввиду отсутствия знания истории ее преступлений;
- модель двойничества в романе «Благочестивые вдовы» также строится по принципу однонаправленности, поскольку лишь одна из героинь (Майя) обладает достаточной способностью анализировать то влияние, которое оказывает на нее вторая героиня (Кора);
- особая ситуация двойничества вызывает эффект подражания «оригинала» своему двойнику вследствие ошибочной интерпретации зеркальной информации; смотрящиеся героини на определенном этапе оказываются неспособны к объективной оценке собственного Я и отождествляют себя с двойниками;
- сюжет «ошибочной интерпретации» информации, полученной от зеркала, возникает в результате особой природы зеркала и искаженного зрения смотрящихся героинь; порожденная таким образом двойная ошибка приводит к результату, обратному тому, который предполагается в рамках адекватного анализа зеркальной информации: наблюдая за своими двойниками, Розмари и Майя теряют способность объективно оценивать реальность и самих себя и превращаются в составные части собственных отражений, имевших для них изначально второстепенный характер.

Список литературы:

1. Нолль И. Аптекарша // Иностранная литература. 2001. № 5.
2. Нолль И. Благочестивые вдовы. М., 2004.
3. Нолль И. Мертвый петух [Электронный ресурс]. Режим доступа:
http://lib.aldebaran.ru/author/noll_ingrid/noll_ingrid_mertvyi_petuh/
4. Бахтин М. М. Искусство и ответственность. К философии поступка. Автор и герой в эстетической деятельности. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. Киев, 1994.
5. Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Труды по знаковым системам. Тарту, 1988.
6. Синкевич В.А. Феномен зеркала в истории культуры [Электронный ресурс]. Режим доступа:
http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/INDEX_CULTUR.php?mode=author

Корюкова А. К.

Научный руководитель: Поршнева А. С.

УрФУ (Екатеринбург)

ДВОЙНИЧЕСТВО В РОМАНЕ Ф. БЕГБЕДЕРА «WINDOWS ON THE WORLD»

Роман Фредерика Бегбедера «Windows on the World» посвящен событиям одиннадцатого сентября. В романе 120 глав, и каждая носит название определенной минуты. Следовательно,

книга «длится» два часа – с 8 часов 30 минут по 10 часов 29 минут, время нью-йоркское и парижское. Таким образом, каждая глава длится ровно минуту и принадлежит одному из шести главных героев-голосов. Понятие «голос» вводит М.М. Бахтин в своей работе «Проблемы поэтики Достоевского»; под «голосом» мы понимаем героя произведения, обладающего собственным, отличным от авторского мировоззрением и нарративной функцией. В терминологии М.М. Бахтина роман «Windows on the World» может быть назван полифоническим, так как там присутствует несколько самостоятельных «голосов», построенных так, «как строится голос самого автора в романе обычного типа» [Бахтин 1972: 6].

Можно предположить, что автор берется за обработку темы одиннадцатого сентября, так как она является для него навязчивой идеей, от которой он пытается избавиться при помощи написания этого романа. Так, герои в романе существуют в нескольких разных временных пластах: в 2003 и 2001 году, в прошлом и в вечности, но каждая из временных плоскостей тесно связана с одной – одиннадцатым сентября 2001 года. Одиннадцатое сентября становится основным элементом временной организации текста, становясь его отправной и конечной точкой. Сам главный рассказчик, который называет себя именем автора, будто всегда остается в этой дате: если для героев-жертв одиннадцатого сентября роман действительно длится всего 2 часа, то для рассказчика проходят не одни сутки, и он будто вынужден переживать 9/11 изо дня в день. Таким образом, он оказывается вырван из своего естественного течения времени, во многом добровольно – например, читая газеты 2001 года, общаясь с очевидцами трагедии. Создается такое впечатление, будто и

Бегбедер сам ждет смерти, которая вскоре должна постигнуть его героев. Он садится на самолет, который «имеет неприятное свойство время от времени падать на дома парижских пригородов» [Бегбедер 2006: 222], летит в страну, которая с минуты на минуту ждет нового теракта. Таким образом, события одиннадцатого сентября действительно становятся для автора навязчивой идеей, граничащей с неврозом.

Как уже было сказано, в романе всего шесть самостоятельных голосов; из них наиболее значимыми, с которыми читатель проводит больше всего времени, являются главный рассказчик, именующий себя Фредериком Бегбедером – автобиографичный персонаж, единственный герой-рассказчик, находящийся в 2003 году (ему принадлежит 61 глава), – и Картью Йорстон, жертва теракта 9/11, являющийся основным «свидетелем» происходящего в Северной башне (ему принадлежит 50 глав). Эти два персонажа демонстрируют очень много схожих черт.

Так, на событийном уровне главный рассказчик и Картью Йорстон предстают совершенно разными героями, абсолютно самостоятельными голосами в произведении. В первую очередь анализируемые персонажи – люди разных национальностей: американец и француз. Они по-разному реализовали себя, у них разные профессии: главный рассказчик – журналист и писатель, а Картью – продавец недвижимости. О Картью мы также узнаем, что он бросил жену, от которой у него двое детей, живет с любовницей, которая никак не может уговорить его жениться на ней; главный рассказчик холост, но намерен жениться, как

выясняется в конце книги. У Картью есть два сына, и он мечтает о ребенке-девочке: он уверен, что, в отличие от его мальчишек, она должна быть спокойной, а у холостяка-Бегбедера – дочка, и это невероятно беспокойный и капризный ребенок.

У героев разная судьба: Картью гибнет в Северной башне Всемирного Торгового Центра, а главный рассказчик продолжает жить, готовится стать мужем любимой женщины. Но Картью не освобождается со смертью, автор приберег для него еще три «посмертные» главы. Глава 10:23: «Иногда мне снится тысячетонная дымящаяся груда человеческой плоти и расплавленной стали... <...> И мне снится, что мы с детьми, держась за руки, летаем над горой останков. <...> Мы покоимся не с миром, а с войной. Только смерть делает бессмертным. Мы не умерли: мы пленники солнца и снега. <...> Я умер за вас, и вас, и вас, и вас, и вас, и вас, и вас, и вас» [Бегбедер 2006: 415-416]. Последняя фраза Картью – просьба не забывать о нем и его маленьких детях, о том, как они умерли. Он верит, что они возродятся из пепла.

При этом ряд фактов биографий обоих рассказчиков совпадают. У них приблизительно одинаковые отношения с любимыми женщинами: Кендейси – в постоянной обиде на Картью за то, что тот не желает взять ее в жены, невеста Бегбедера ссорится с ним из-за того, что он едет в Америку один. Примерно одинаковые у них отношения и с детьми: оба испытывают к ним щемящую нежность, терпят любые их выходки, потакают любым прихотям, потому что чувствуют себя виноватыми перед ними, поскольку не сумели даже ради них создать полноценную семью. Немаловажно и то, что оба героя приблизительно ровесники, они

принадлежат одному поколению. Схожи их музыкальные пристрастия: в главе 10:15 Картью сообщает, что его любимый певец – Кэт Стивенс, а в главе 10:18 Бегбедер напивается в баре отеля Месер и напевает песни того же певца. Таким образом, на уровне жизненных обстоятельств герои частично «дублируют» друг друга, частично (в ситуации с детьми) зеркально друг друга дополняют.

Психологический портрет Картью Йорстона и главного рассказчика тоже обнаруживает сходство. Несмотря на то что жизни они прожили разные, оба успели разочароваться: Картью – как в семье и семейном идеале, так и в холостяцком одиночестве, а Бегбедер – как в покорности общественному мнению, так и в бунте против него. Высказывания героев помогают нам определить некоторые черты их характеров. Например, первая фраза Картью в романе звучит так: «В то утро я стоял на вершине здания Всемирного торгового центра и был центром мироздания» [Бегбедер 2006: 15]. Но подобное убеждение отнюдь не мешает герою признавать собственный эгоизм и безнравственность, сообщая, например, что он мошенник («Все торговцы недвижимостью – мошенники» [Бегбедер 2006: 407]) и что он бросил жену из-за денег: «Зачем столько зарабатывать, если каждый вечер приходится прессовать одну и ту же женщину?» [Бегбедер 2006: 74]. Рассуждения Картью часто подобны вот таким: «Дети только и думают, как бы натрескаться, а родители – как бы натрахаться» [Бегбедер 2006: 17]. Любопытны мысли Бегбедера о современной французской культуре: «...она не умерла: она состоит в том, что мы снимаем на редкость говенные фильмы, пишем на редкость халтурные книги и вообще создаем на

редкость занудные и самодовольные произведения искусства. Естественно, сие печальное утверждение распространяется и на мой труд» [Бегбедер 2006: 37]. Такого рода утверждения демонстрируют, что обоих героев отличает презрение к людям, одновременное самобичевание и самолюбование, цинизм. Сходства между героями доходят до того, что Картью рассуждает во многих главах в том же направлении, что и Бегбедер, например, в 10:17 он приходит к тому же выводу, что и рассказчик в 10:12, а именно: ненависть – это любовь [Бегбедер 2006: 401, 388].

Стоит отметить то, что Картью и Бегбедеру свойственны схожие манеры повествования, оба любят цитаты, в том числе из Библии: от идеи сравнения ВТЦ с вавилонской башней ни тот, ни другой удержаться не могут. Любопытно также то, что оба дают очень точную статистику, Бегбедер, например, о самих терактах, то есть о номерах рейсов самолетов-самоубийц, о числе погибших, а Картью – о параметрах зданий ВТЦ. Кроме того, оба героя часто используют франко-английский, подразумевающий обильное использование американской лексики, причем, как правило, американских жаргонизмов (если не мата). Оба героя затрагивают огромное количество тем, при этом их главы характеризуются незавершенностью, мысли повествователя как будто появляются на бумаге в тот момент, когда родились в его сознании, и тут же остаются в прошлом, а на их смену приходят другие. Каждая глава одновременно завершена и бесконечна, существует отдельно от всех остальных и при этом связана с ними в единое целое – в роман, состоящий таким образом из размышлений на самые разнообразные темы. Так, например, главный рассказчик главу 8:32 [Бегбедер 2006: 19-25] начинает

рассказом о башнях Всемирного торгового центра – о том, сколько человек было в ресторане «Windows on the World» в роковой день; потом он сообщает, что сам находится в ресторане на вершине башни «Монпарнас», сообщает его расценки, передает разговоры завтракающих бизнесменов. Потом вновь обращается к мыслям о «Windows on the World» – рассуждает о расценках, об униформе служащих. Затем рассказчик задается вопросом: что же чувствует человек, если в здание, в котором он находится, врезался самолет. После он размышляет о том, как бы следовало назвать ресторан на самом деле (например, END OF THE WORLD), упоминает о том, что башни Всемирного торгового центра не были самыми высокими зданиями в мире, что в Китае сейчас строят Шанхайский Всемирный финансовый центр, а также, что рассказчику китайцы очень симпатичны. В главе 8:41 [Бегбедер 2006: 62-66] Картью начинает повествование с описания своей пустяковой ссоры с детьми в ресторане, потом рассуждает о том, что уже не является «иммигрантским отребьем», что добился своего «американского счастья», в которое понятие семьи никак не входит. Он гадает, кем станут его дети, когда вырастут, думает о том, что на свои деньги, которые следовало бы оставить детям в наследство, он, скорее всего, не будет ни в чем себе отказывать в старости, пока его сыновья будут делать для него все – разумеется, ради все тех же денег. Потом он замечает в подозрную трубу бронзовый земной шар, скульптуру Фритца Кенинга и начинает рассуждать о современном искусстве. Заканчивается глава мыслями Картью о его любовнице. Мысли обоих героев «нанизываются» по ассоциативному принципу, что позволяет говорить об идентичности их повествовательной манеры.

Кроме того, Картью часто как бы «подхватывает» темы, которые развивал до него Бегбедер: например, глава 8:42 – первое упоминание детства Бегбедером, глава 8:43 – описание детства Картью, причем начинается оно со слов «А мое детство...», как будто это реплика в беседах Бегбедера и Картью. В другой главе – 9:16 – Бегбедер романтизирует прыгающих из окон ВТЦ – jumpers: «Они взвесили все “за” и “против”. Они решили, что лучше падать с головокружительной высоты, чем обугливаться, как колбаски, в задымленной комнате. <...> Никогда слова “свободное падение” не были так осмысленны» [Бегбедер 2006: 218-219]. Картью вступает с ним в спор в следующей главе – 9:17: «Что ты несешь, Бегбедер несчастный! <...> Они прыгали потому, что снаружи было прохладнее, чем внутри. <...> Ты прыгаешь потому, что ты затравленное животное» [Бегбедер 2006: 220-221]. Таким образом, несмотря на «самостоятельность» голосов Картью и главного рассказчика, все вышеперечисленные их сходства – перекликающиеся факты биографии, схожие черты характера и манера повествования – позволяют нам говорить о том, что это персонажи-двойники.

Как уже было сказано, 9/11 показано в основном глазами Картью, якобы свидетеля: конечно, его устами говорит Бегбедер, и он отнюдь не очевидец происходившего в ВТЦ. Рассказчик-Картью нужен рассказчику-Бегбедеру, чтобы рассказать о том, чего тот не может знать. Но в остальном Картью – это, в общем-то, сам автор, с его проблемами, комплексами, пороками и надеждами. Создав своего двойника Картью, Бегбедер вместе с ним символически переживает смерть в Северной башне ВТЦ и тем самым излечивается от невроза одиннадцатого сентября.

Заканчивая роман (10:28), Бегбедер пишет о своем обратном путешествии из Нью-Йорка во Францию на «конкорде»: «Я вытянулся на полу, на ковре, в проходе, обеими руками вперед к кабине экипажа. Стюардесса улыбнулась в уверенности, что я делаю упражнение на растяжку. А я знаешь что себе говорил? Что стоит закрыть глаза и убрать корпус самолета, и реакторы, и всех прочих пассажиров, и тогда я буду лететь один в небесном эфире на высоте 16000 метров, со сверхзвуковой скоростью, пронзая лазурь стрелой своего тела. Да, я говорил себе, что я супергерой» [Бегбедер 2006: 429-430].

Покидая Америку («смерть не взяла меня в Нью-Йорке» [Бегбедер 2006: 426]), прощаясь со своим погибшим героем («Я задираю голову и заговорщически подмигиваю Картью» [Бегбедер 2006: 414]) и дописывая последние главы романа, автор будто оставляет ужасы одиннадцатого сентября в прошлом. Таким образом, роман выполняет своего рода психотерапевтическую функцию, позволяющую писателю сублимировать Танатос, то тяготение к смерти, которое вызвали в нем события одиннадцатого сентября, разобраться в себе и вернуться в нормальное для себя течение времени.

Список литературы:

1. Бегбедер Ф. Windows on the World. М., 2005.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.

Лёвушкина Е. И.

Научный руководитель: Сидорова О. Г.

УрГУ (Екатеринбург)

**ЗНАЧЕНИЕ ПРИЁМА ПРЕУМЕНЬШЕНИЯ (“UNDERSTATEMENT”)
НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Н. ХОРНБИ «МОЙ МАЛЬЧИК»
И РОМАНА А.С.БАЙЕТТ «ОБЛАДАТЬ»**

Н. Хорнби и А. С. Байетт – два автора, представляющие абсолютно разные течения в современной литературе. Творчество Н. Хорнби посвящено злободневным проблемам общества, сложностям в отношениях между людьми, в своих романах он создаёт героев, удивительным образом воплощающих черты своих современников. А. С. Байетт строит свои произведения на переплетении тем из романтической и викторианской литератур, а созданные ей персонажи балансируют на тонкой грани между прошлым и будущим, фантазией и реальностью. Именно поэтому особенно интересным становится наблюдение за тем, как данные писатели используют определенные приёмы для создания своего индивидуального стиля и неповторимой атмосферы своих романов.

Оба автора как бы играют с читателями, лишь намекая им на глубокие психологические причины поведения того или иного героя, не высказывая открыто ни своих мыслей, ни отношения к персонажам. В романе Н. Хорнби «Мой мальчик» главный герой – Уилл Фримэн проходит долгий путь от молодого человека, который больше походил на мальчика, до вполне самостоятельного человека, который знает, чего он хочет от жизни. В начале книги он заявляет, что не хочет заводить семью и ненавидит детей. Постоянно

подчёркивается тот факт, что у него очень много денег, и работать ему совсем не обязательно. Сам он говорит, что особенного желания работать он никогда не испытывал ("...his burning desire to seek a place for himself in the outside world somehow got extinguished" [Hornby 2000: 49]). Но далее в романе Ник Хорнби пишет: "No, the evenings were OK; it was the days that tested his patience and ingenuity, because all of these people were at work... [Hornby 2000: 56]" Получается, что у Уилла всё-таки были проблемы с тем, чем заполнить время и сам он понимал, что тратит время впустую, ничего не делая, пока остальные люди работали. Мы считаем, что именно поэтому он решает помочь Маркусу и его маме, из-за этого он чувствует, что чем-то обязан Маркусу, хотя сам себе он в этом никогда не признается. Уиллу нравилось чувствовать себя нужным, полезным, ему было приятно сознавать, что он играл какую-то роль в жизни мальчика. Хотя Уилл постоянно говорит, что ему не нравится "the weird kid", благодаря ему он становится старше и, наконец, понимает, что Маркус – самое интересное в его жизни ("The most interesting thing about his life, he realized, was Marcus" [Hornby 2000: 174]).

Хотя Уилл не один раз говорит, что не хочет отмечать Рождество с Маркусом и его семьёй ("he couldn't imagine a gloomier Christmas" [Hornby 2000: 158]), на самом деле ему явно нравится встречать Рождество не одному, а в семье, пусть и незнакомых ему людей ("...even Will seemed different...Marcus reckoned Will had been having a good time...") [Hornby 2000: 166]. Когда приходит Сюзи, и все начинают спорить, Уилл не уходит сразу, спрашивая "Can I go yet?" хотя его явно никто не держал. В конце разговоре Ник Хорнби пишет: "Will sat down again", и мы

понимаем, что Уиллу на самом деле понравилась вечеринка, так как он не ушёл, когда ему предоставилась такая возможность.

В романе А. С. Байетт данный приём – преуменьшения и недоговоренности – играет совсем другую роль. Сам автор о роли языка в своих романах отзывается следующим образом: “I want viewers to come back to the word on the page, which has the glory of not only letting you skip, but letting you go back twenty pages to see what it was you might have missed” [<http://www.cercles.com/interviews/byatt.html>] / «Я хочу, чтобы читатель возвращался к одному и тому же слову, потому что оно способно не только не позволить тебе перескочить на следующую страницу, но и заставить тебя вернуться на двадцать страниц назад, чтобы посмотреть, не пропустил ли ты что-либо важное». И на самом деле в контексте романа и всего творчества А. С. Байетт каждое слово приобретает особое значение, способное играть важную роль в понимании всего текста произведения.

Характеры поэтов в романе раскрываются через их поступки, мысли, творчество. Например, Кристабель Ла Мотт писала религиозные стихи и детские сказки, которые казались читателям и исследователям очень сложными, странными и непонятными. (“Very bizarre”, [Byatt 1990: 38] – говорит Фергус Вулфф о её произведениях). В одном из стихов про кукол она искусно зашифровала информацию о том, где хранится её переписка с Рандольфом Генри Падубом. Кристабель была очень необычной, интересной, умной девушкой, у которой была способность делать мельчайшие детали значимыми, передавать свои мысли и чувства через мифологические сюжеты и сказочные образы. В своих поэмах она большое внимание уделяла свободному творчеству,

независимости и самостоятельности женщин (Например, эпическая поэма «Мелюзина» повествует о фее, которая вышла замуж за смертного, чтобы обрести душу. Однако, когда муж узнал и выдал её секрет, она взвилась над замком и улетела прочь).

В одном из писем к Падубу Кристабель писала: "I live circumscribed and self-communing – 'tis best so – not like a Princess in a thicket, by no means, but more like a very fat and self-satisfied spider in the centre of her shining Web, if you will forgive me the slightly disagreeable Analogy" [Byatt 1990: 97] / «Да, я живу уединённо, замкнувшись в мире своих мыслей – такая жизнь мне отрадна, – но отнюдь не как принцесса в лесной глуши, а больше как упитанная и самодовольная паучиха посреди своей блистающей сети, да простится мне это несколько неприятное сравнение» [Байетт 2002: 57] (пер. Д. В. Псурцева, В. К. Ланчикова). Oxford Advanced Learner's Dictionary приводит следующее значение слова "circumscribe": "to limit somebody's freedom, rights, power". Таким образом, можно предположить, что Кристабель не нравились её уединённость и замкнутый образ жизни, её одиночество ограничивало её творческие способности. Ей нравилось общаться с другими людьми, обсуждать свои стихотворения и творчество других поэтов. Именно поэтому она вступила в оживлённую переписку с Рандольфом Генри Падубом, а затем и согласилась на личную встречу с ним. Тот факт, что Кристабель сравнивает себя с таким неприятным насекомым как паук, доказывает нашу мысль о том, что поэтесса не удовлетворяла собственная жизнь и ей хотелось изменить её. Далее она пишет: "Arachne is a lady I am greatly sympathetic to..." [Byatt 1990: 97].

Слово "sympathetic" может передавать разное отношение: "kind to somebody who is hurt or sad; showing that you understand and care about their problems" и "showing that you approve of somebody or something or that you share their views and are willing to support them". Когда она смотрела на эту ситуацию со стороны, ей было жаль себя, она понимала, что её жизнь проходит мимо.

Далее, Кристабель пишет о значении творчества в своей жизни и снова сравнивает себя с пауком, причём слово "Spider" написано с большой буквы: "You understand – in my life Three – and Three alone have glimpsed – that the need to set down words – what I see, so – but words too, words mostly – words have been all my life, all my life – this need is like the Spider's need who carries before her a huge burden of Silk which she must spin out – the silk is her life, her home, her safety – her food and drink too – and if it is attacked or pulled down, why, what can she do but make more, spin afresh, design anew..." [Byatt 1990: 198].

Можно сделать вывод, что данный приём – преуменьшения, недоговорённости – играет особую роль в обоих романах. Он помогает авторам лучше раскрыть характеры героев в романе, добавляет произведениям глубину и загадочность. Однако в романе Н. Хорнби «Мой мальчик» данный приём используется для противопоставления серьёзных тем, которые поднимает автор, и юмора в романе, а в романе «Обладать» он создаёт глубокий и сложный характер главной героини, помогает автору показать ощущение девушки через мельчайшие, с первого взгляда незначительные детали.

Список литературы:

1. Байетт А. Обладать. Романтический роман. М, 2002.

2. Интервью с А. Байетт [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.cercles.com/interviews/byatt.html>
3. Byatt A. S. Possession: A Romance. Great Britain, Vintage, 1990.
4. Hornby N. "About a boy". London, 2000.
5. Oxford Advanced Learner's Dictionary / A. S.Hornby. Oxford, 2000.

Мецлер О. В.

Научный руководитель: Пожидаева В. Г.

ОмГПУ (филиал в г. Таре)

АЛЛЮЗИВНО-СЕМИОТИЧЕСКИЙ РЯД РОМАНА

А. БОШО «ЭДИП, ПУТНИК»

В 1990 году во Франции был опубликован роман, написанный бельгийским психоаналитиком, писателем, поэтом Анри Бошо, название которого бросало вызов инцестуальному подтексту, сопровождающему имя Эдипа на протяжении долгого времени: «Эдип, путник» - таково видение автором сути этого образа.

Анри Бошо использует версию мифа, разработанную Софоклом в трагедиях Фиванского цикла: Иокаста погибает, а Эдип ослепляет себя и уходит в добровольное изгнание. Дважды был изгнан Эдип из Фив - второе изгнание (после гибели Иокасты и самоослепления Эдипа) отсылает нас к первому: младенца Эдипа обрекли на смерть его родители - Эдип снова оказывается в начале пути (и этот путь повторяет все вехи предыдущего); он снова не знает, кто он; опять обретает он «неродную» мать (Каллиопа - рабыня, которую впоследствии освободил ее хозяин, т.к. у неё обнаружился дар), которая отдает ему всю себя до тех пор, пока он не «возмужает» и не найдет себя. Конечно же, это не описание быта - герой снова подвергается инициации (главным на этом этапе для него представляется перестать быть тем, кем он был до сих пор - земным царем - и стать кем-то иным, найти свое предназначение на другом поприще [1,173]). Инициация Эдипа связана с мотивом пути в романе и лабиринтным движением. Последнее удостоверяет встреча Тесея и Эдипа.

Имена Тесея и Эдипа в мифе связывает Колон, в романе появляется еще одна связующая нить - критский Лабиринт: один из древнейших символов посвящения, то есть перехода от одного уровня реальности к другому, более высокому. Лабиринт подземный или наземный связан с мотивом рождения и смерти, пещерой как рождающим лоном богини-матери, потусторонним миром - «извилины лабиринта ведут к той мистической точке, где Центр Мироздания уже неотличим от внутреннего святилища, "пещеры сердца", таящей в себе суть человеческой личности. Оказаться в Центре Мира, в "пещере сердца", значит обрести самого себя. И то и другое осуществимо лишь путем преодоления бесчисленных тупиков и зигзагов космического подземелья, в котором мы обречены блуждать от рождения до смерти, еще более запутанных и «захламленных» закоулков нашего сознания ... Всем известен классический образец лабиринта, из которого выбрался Тесей с помощью путеводного клубка, подаренного ему царевной Ариадной, - выбрался истребив в утробе земли (в своем собственном сердце) своего хтонического двойника – Минотавра» [5, 165]. Эдип выбирается из лабиринта только благодаря помощи Нестиада; при соотнесении того пути и этого Нестиад предстает как ипостась Антигоны - не по своей воле оказывается он в лабиринте, но именно он обнаруживает потайной вход в Лабиринт, вытаскивает Эдипа из реки подземелья и возвращает к жизни - тот еще молод и не в состоянии убить это чудовище в себе, ему еще нужно многое пройти, прежде чем будет уничтожен монстр, наводящий ужас на Фивы, - хтонический двойник Эдипа.

В классических мифах об Эдипе, следует вспомнить, очень сильны египетские аллюзии: стовратные (египетские) и

семивратные (беотийские) Фивы, царевич, воспитанный на чужбине, Сфинкс, царь истины и сын солнца, сам солнце. Анри Бошо продолжает эту тенденцию: темнокожая Каллиопа, «возрождающая» Эдипа, поет ему песни своей африканской матери - автор фактически возводит родословную Эдипа к египетским фараонам; на страницах романа появляется лабиринт, башня с огнем над куполом пещеры («Он видел такие в Египте» [1, 162]); имя египетской богини Луны в греческой огласовке - Изис, по ассоциативной связи возникают Озирис и Гор (ее брат-муж и сын) и Атон («воплощение всех главных богов солнца», единый бог всего Египта времен правления Эхнатона [1, 122]).

Имена и топонимы в романе вообще приобретают огромное значение, определяя прежде всего семиотический ряд романа: названия географических объектов позволяют определиться в пространстве, имена - (иногда пусть даже очень приблизительно) временной отрезок.

Имена в мифологии обозначают наиболее существенную часть мифологической системы - персонажей мифов. Нередко имя представляет собой закодированный (и «свернутый») мифологический сюжет или мотив [ср. греч. - Эдип, букв. «обладающий опухшими ступнями»].

Имена в романе делятся на несколько групп:

1) зафиксированные в античной мифологии и являющиеся опознавательными знаками (под определенным именем мы подразумеваем определенный характер: имя = символ = свернутый миф > отличительные внешние и внутренние черты): *точное соответствие классической форме и наполнению образа* (АНТИГОНА, ИСМЕНА, ИОКАСТА, ЛА(И)Й, ПОЛИБ И МЕРОПА); только

форма (за закрепленным в традиции именем стоит иное содержание - АДРАСТ, ГИППИАС, ИО);

2) имена вымышленных (привнесенных) персонажей:

а) собственно имена: имя изменено (окончание, род, архаическая огласовка: АНТИОПИЯ, АТОС, ГАЙА, ДИОТИМИЯ, ИЛИССА, КЛЕЯ, СФИНГА); имя не зафиксировано в энциклопедиях и нет подобной словарной статьи в словаре: АНАИС, АРСЭС, НАРСЭС, МЕНЭС, ПЕЛИОС; мужской вариант женского имени: АРГА; женский вариант мужского имени: АЛКИОН - АТОС - КЛИОС - СЕЛЕНОС;

б) не собственно имя - название географического объекта: имена – гидронимы, соответствующие названиям рек: Исмена [4], Нестиад [4], Илисса [4]; имя, соответствующее названию города: Ларисса [4]; имя, ассоциативно связанное с названиями горы: Пелиос (Пелис - гора в Аттике, Пелион и Осса); имя, идентичное названию острова: Эолия (и Эол - в мифологии: бог ветров, обитавший на острове Эолия) - эти два имени существуют неразделимо и в романе;

3) имена обозначенные, но не проявленные (известные по мифам, в т.ч. Фиванского цикла, но в романе не упоминающиеся): ПЕРСЕФОНА (Кора - все другие, известные под этим эпонимом, девы в романе упоминаются: Афина, Артемида, Ио, Эринии=Эвмениды, Сфинкс [4]); ДАФНИС (младенец, брошенный в горах, и пара к имени Хлоя), ОЗИРИС (в отличие от названной Изис);

4) иноязычные имена: римское соответствие имени бога ('Нептун' вместо 'Посейдон' [3]), египетское имя в греческой огласовке (Изис);

5) нарицательные имена существительные в качестве имен: мать, отец, дядя; Вдова, Молодая царица; царь (чистые архетипы - нет привязанности к определенному месту; знак, а не персона-человек) и полное отсутствие имени [2, 442].

Младенец, брошенный на горе на произвол судьбы, в романе А. Бошо, следуя за своей Судьбой проходит все основные этапы своей жизни на другом, духовном уровне: он переживает второе рождение.

Младенец, спасенный пастухом, - сюжет, появляющийся в мифах неоднократно: Эдип и гора Киферон, Дафнис и долина Герейских гор, Парис и гора Ида – все это указывает на то, что мы можем далее выявлять многоплановость контекстуальных и интертекстуальных связей в романе, что требует дальнейшего исследования.

Список литературы:

1. Бошо А. Эдип, путник. СПб., 2003.
2. Вольф К. Кассандра. М., 2001.
3. Мифы народов мира / под ред. С. А. Токарева. М., 1987.
4. Словарь мифологических имен и названий / под ред. М. Д. Чулкова. М., 1985.
5. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. М., 2000.

Раскина Д. А.

Научный руководитель: Медведев А. В.

УрГУ (Екатеринбург)

«ПРИКОНЧИТЬ ЭТУ БУТЫЛКУ И ЕЩЕ ТРИ». ШАМПАНСКОЕ КАК ГЛАВНЫЙ ГЕРОЙ РОМАНА АМЕЛИ НОТОМБ «КОДЕКС ПРИНЦА»

Роман «Le fait du prince», шестнадцатый для Амели Нотомб, вышел в 2008 г. и в России был издан под названием «Кодекс принца», хотя ему бы больше подошло заглавие вроде «Так поступают все принцы». Главный герой повествования – заурядный клерк Батист Бордав, жизнь которого была бы ясна на долгие годы вперед, не случись в ней одного из ряда вон выходящего происшествий. В один прекрасный (как бы странно не звучало это слово в подобном контексте) день на пороге его дома внезапно умирает незнакомец. Узнав, что незваного гостя звали Олаф Сильдур и приехал он на «ягуаре», Бордав решает окончить свои постылые будни и зажечь жизнью неизвестного богача. Он поселяется на вилле Олафа, знакомится с его женой (которую сам же нарекает именем Сигрид) и живет там в свое удовольствие, попутно пытаясь выяснить, чем может быть опасно его нынешнее положение.

В заметке газеты «Таймс» жанр произведения пытаются определить как «триллер, романтическая повесть, экзистенциальная сказка, гимн удовольствию от хорошего шампанского? Вероятно, все сразу». Вероятно, обозреватель «Таймс» права в своем определении – произведения Нотомб часто являют читателю настоящий жанровый микс. Разнообразие

персонажей со странностями тоже не перестает удивлять. Вот и высказываясь по поводу «Кодекса принца», критики пеняли Нотомб за безликость, неопределенность главных героев, абсурдность их поступков и в то же время восхищались легкостью повествования. Можно сказать, что удовольствие от чтения этой книги сравнимо с удовольствием от невесомых пузырьков шампанского, которые лопаются на языке и приятно щекочат небо – и эта метафора будет не случайной.

Заявление, что именно шампанское – главный герой книги, разумеется, не следует воспринимать слишком буквально, ведь бутылки шампанского в романе не оживают, не говорят человеческим голосом и так далее. Но не в последнюю очередь пассивность (не во всем, разумеется, но во многом) главных героев выводит этот напиток на первый план, превращая его из ставшего уже обычным для массовой культуры атрибута красивой жизни в универсальный мотив, постоянно сопровождающий ход повествования символ, значение которого нам предстоит прояснить.

Как ни парадоксально, но разговор о романе знаменитой бельгийки будет невозможен без достаточно подробного (возможно, даже избыточного) экскурса в русскую классику. Предвосхищая удивление читающего эту статью, оправдаемся тем, что писатели, которые будут упомянуты, и их произведения уже давно включены если не в мировой, то по крайней мере в европейский литературный контекст, и если Амели Нотомб и не знакома с теми произведениями, о которых мы вспомним чуть ниже, общность многих моментов заставляет всерьез задуматься о

единстве литературного поля и взаимопроникновении литературных традиций.

Конечно же, шампанское часто встречается в европейской литературе. Постоянно пьют шампанское, например, на страницах романа Эмиля Золя «Нана». У Фицджеральда в «Великом Гэтсби» лакеи разносят шампанское «в бокалах с полоскательницей величиной». Но именно русская литература облекла в слова все те смыслы, которыми наделяла шампанское в первую очередь европейская культура. Три классика – Пушкин, Чехов и Булгаков – раскрыли в своем творчестве множество аспектов отношения к благородному напитку, каждый из которых находит отражение в «Кодексе принца».

Для Пушкина шампанское – вино молодости и свободомыслия:

Вдовы Клико или Моэта
Благословенное вино
В бутылке мерзлой для поэта
На стол тотчас принесено.
Оно сверкает Ипокреной;
Оно своей игрой и пеной
(Подобием того-сего)
Меня пленяло: за него
Последний бедный лепт, бывало,
Давал я. Помните ль, друзья?
Его волшебная струя
Рождала глупостей не мало,

А сколько шуток и стихов,
И споров, и веселых снов!

У Чехова есть два произведения под названием «Шампанское». Одно из них – рассказ (с подзаголовком «Рассказ проходимца»), в котором шампанское из сокровища, излечивающего скуку, в мгновение ока превращается в предвестника бед, когда герой роняет бутылку на пол. В другом (с подзаголовком «Мысли с новогоднего похмелья») он пишет следующее:

«Не верьте шампанскому... Оно искрится, как алмаз, прозрачно, как лесной ручей, сладко, как нектар; ценится оно дороже, чем труд рабочего, песнь поэта, ласка женщины, но... подальше от него! Шампанское – это блестящая кокотка, мешающая прелесть свою с ложью и наглостью Гоморры, это позлащенный гроб, полный костей мертвых и всякия нечистоты. Человек пьет его только в часы скорби, печали и оптического обмана.

Он пьет его, когда бывает богат, пресыщен, то есть когда ему пробраться к свету так же трудно, как верблюду пролезть сквозь игольное ушко.

Оно есть вино укравших кассиров, альфонсов, безуздых саврасов, кокоток... Где пьяный разгул, разврат, объегоривание ближнего, торжество гешефта, там прежде всего ищите шампанского. Платят за него не трудовые деньги, а шальные, лишние, бешеные, часто чужие...

Вступая на скользкий путь, женщина всегда начинает с шампанского, – потому-то оно и шипит, как змея, соблазнившая Еву!

Пьют его, обручаясь и женись, когда за две-три иллюзии принимают на себя тяжелые вериги на всю жизнь.

Пьют его на юбилеях, разбавляя лестью и водянистыми речами, за здоровье юбиляра, стоящего обыкновенно уже одною ногою в могиле.

Когда вы умерли, его пьют ваши родственники от радости, что вы оставили им наследство.

Пьют его при встрече Нового года: с бокалами в руках кричат ему «ура» в полной уверенности, что ровно через 12 месяцев дадут этому году по шее и начихают ему на голову. Короче, где радость по заказу, где купленный восторг, лесть, словоблудие, где пресыщение, тунеядство и свинство, там вы всегда найдете вдову Кликко. Нет, подальше от шампанского!»

У Булгакова в знаменитом описании бала сатаны читаем: «шампанское вскипало пузырями в трех бассейнах». И далее: «Одуряющий запах шампанского поднимался из бассейна. Здесь господствовало непринужденное веселье. Дамы, смеясь, сбрасывали туфли, отдавали сумочки своим кавалерам или неграм, бегающим с простынями в руках, и с криком ласточкой бросались в бассейн. Пенные столбы взбрасывало вверх. Хрустальное дно бассейна горело нижним светом, пробивавшим толщу вина, и в нем видны были серебристые плавающие тела. Выскакивали из бассейна совершенно пьяными».

Что же мы видим? Шампанское – это и благо, и зло, оно одновременно божественный напиток и дьявольское искушение. Восприятие его неоднозначно, и неоднозначность эта восходит еще к временам античности. Тогда вино, душа культуры, воспринималось амбивалентно: как положительное начало, действие которого избавляет от бед и несчастий, и как яд, наркотик, который делает безумным или убивает. Вину поклонялись, и одновременно вино (например, в Спарте) запрещали. В культуре Греции родилось такое явление, как симпосий – не что иное, как совместное питье вина, объединяющее взрослых мужчин, граждан. На симпосии пьют, поют, декламируют, говорят речи. Всем действием ведаёт симпосиарх, распорядитель на пиру, регламентирующий отношения между участниками. Не подчинившиеся этим правилам оказываются на периферии социальной жизни. Платон считал симпосии чрезвычайно полезными, так как узнавать, с кем имеешь дело и что за человек перед тобой, лучше во время общей попойки, ничем не рискуя. Кроме того, можно самому научиться умеренности через опьянение, улучшить собственный характер. В «Кодексе принца» есть множество сцен, напоминающих уменьшенную версию симпосия: на протяжении почти всего действия Батист и Сигрид выпивают бутылки шампанского одну за другой и постепенно из совершенно незнакомых людей превращаются в компаньонов на всю жизнь, при этом Сигрид выступает в роли инициатора, распорядителя, а Батист – в роли иницируемого, который, подобно ребенку, учится новой роли и перенимает непривычный для себя образ жизни:

«Так проходил час за часом. Наблюдение за действием шампанского до того поглотило меня, что я больше не считал бутылки.

У каждого континента есть линия водораздела, таинственное место, где реки выбирают, в какую сторону течь – на восток или на запад, на север или на юг. В географии человеческого организма еще больше тайн, в нем, оказывается, есть похожая линия раздела шампанского: за ней золотое вино перестает орошать разум, отхлынув в сторону абракадабры и галиматы.

Мы достигли стадии мистицизма. «Ибо от избытка сердца говорят уста», – сказано в Библии. Теперь мы говорили сообразно Священному Писанию».

Время, в котором живут герои, изменяется под действием шампанского. Их дни проходят как одно целое, они не ведают, что происходит в мире вокруг, привычный распорядок Батиста сменяется ленивым и неспешным существованием, как у кота Бисквита, невозмутимого жителя виллы. Пространство вокруг героев также подчиняется шампанскому: сердце и самая любимая Сигрид часть виллы – это «бассейн глубиной сантиметров тридцать, довольно большой, наполненный водой вперемежку с кубиками льда, среди которых торчали горлышки бутылок – бесчисленное множество... Бассейн заиграл, как праздничная гирлянда, и стало видно подавляющее большинство осветившейся оранжевым «Вдовы Клико», бледно-голубое сияние «Дом-Периньона» и лиловые островки «Круга». Это место, навевающее воспоминания о бассейнах Воланда, становится для

героев центром их маленькой вселенной, и это единственное, о чем они жалеют, когда приходится покинуть виллу.

В творчестве уже упомянутого Чехова появляется образ героя-прохвоста, проходимца, и его появление бывает связано с упоминанием шампанского. Как ни удивительно, и здесь обнаруживается четкая связь русской классики и современной французской прозы. Батист Бордав тоже не кто иной, как проходимец, которому слепой случай предоставил возможность вырваться из повседневной рутины в сказку, и этот проходимец не преминул им воспользоваться, не особенно отягощая душу и совесть размышлениями о своем поступке. Ведь именно так поступают все принцы.

Список литературы:

1. Нотомб А. Кодекс принца. М., 2010.
2. Багриновский Г. Ю. Энциклопедический словарь спиртных напитков. М., 2008.
3. Булгаков М. Мастер и Маргарита. М., 2001.
4. Выходков Л. В. Шампанское в культуре Петербурга в XIX – начале XX в // Петербург в мировой культуре : сб. ст. СПб., 2005. С. 147-155.
5. Заозерская А. Амели Нотомб: «Лучшее лекарство от несчастной любви – шампанское» [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: http://www.trud.ru/article/04-03-2009/138609_ameli_notomb_luchshee_lekarstvo_ot_neschastnoj_lj_u.html
6. Косырев Д. Брызги шампанского // The New Times. 2007. № 45. С. 61-62.

7. Лиссарраг Ф. Вино в потоке образов. Эстетика древнегреческого пира. М., 2008.
8. Мотив вина в литературе. Литературный текст: проблемы и методы исследования [Электрон. ресурс] : сб. науч. тр. Вып. 8. Тверь, 2001. Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/161994>
9. Пушкин А. С. Евгений Онегин // Собр. соч. : в 10 т. Л., 1978. Т. 5.
10. Тодорович Н. Еда как разновидность секса. СПб., 2004.
11. Чехов А. П. Шампанское // Собр. соч. : в 12 т. М., 1955. Т. 5.
12. Dallas L. French fiction. Amélie Nothomb. Le Fait du Prince // The Times Literary Supplement. 2009. № 5507.
13. Duplat G. Nothomb aime le bon champagne [Электрон. ресурс]. Режим доступа:
<http://www.lalibre.be/culture/livres/article/440667/nothomb-aime-le-bon-champagne.html>
14. Hartey H. A conversation with Amélie Nothomb (complete interview) [Электрон. ресурс]. Режим доступа:
http://www.tinhouse.com/mag/issue42/current_feature.htm
15. Scholliers P. Food, Drink and Identity. Cooking, Eating and Drinking in Europe Since the Middle Ages. Berg, 2001.

Сычкина О. П.

Научный руководитель: Ессяк Е. С.

УрГУ (Екатеринбург)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДИАЛОГ МИЛЕН ФАРМЕР И АМЕЛИ НОТОМБ: ПРОТОТИПИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

Амели Нотомб – современная бельгийская писательница, творчество которой, несмотря на ее высокую популярность (в том числе и в России) остается малоизученным. Корни ее творчества в значительной степени связаны с творчеством французской певицы Милен Фармер, чьи песни и клипы всегда вызывали огромный интерес и весьма противоречивое отношение публики. Сама А. Нотомб в своих интервью неоднократно подчёркивала значение фигуры М. Фармер в своей личной и творческой жизни. «Я прекрасно помню, когда я впервые услышала Вашу музыку. Это было в 1986 году...с того момента я стала поклонницей Ваших клипов. Вы для меня являетесь певицей, чьи клипы наиболее красивые и талантливо сделанные», говорит писательница[1].

Необходимо также отметить, что Милен Фармер – автор текстов своих песен, и тексты эти требуют внимательного прочтения, они глубоки по смыслу, часто содержат отсылки к произведениям мировой классической литературы, а также блистательную игру слов. Клипы же ее, особенно на раннем этапе творчества (конец 80-х – начало 90-х) также отличаются неординарными, изощренными сюжетами, что весьма импонирует творческому миру Амели Нотомб.

Для нас важно, что в зеркале музыкальных образов, созданных Милен Фармер, мы можем узнать героев романов Нотомб, - столь

непредсказуемых, загадочных и, возможно, найти ключ к пониманию их характеров. Этот художественный диалог писательницы и певицы мы будем описывать в категориях прототипических отношений на примере клипа М. Фармер Sans logique («Без логики») и романа А. Нотомб «Преступление».

Традиционно понятие «прототипа» в литературе используется для определения и описания существовавших в реальном «затекстовом» мире личностей, послуживших автору отправной точкой для создания художественного образа. В нашем же случае в прототипических отношениях задействована не только сама Милен Фармер, оказавшая на Нотомб сильное личное влияние человек, но также и образы, и сюжеты произведений другого вида искусства – музыкально-кинематографического (музыкальный видеоклип).

Потому введенную нами категорию «прототипических отношений» мы рассматриваем соответственно в биографическом и художественном аспектах.

Биографический аспект. Известно, что А. Нотомб была поклонницей творчества М. Фармер с середины 80-х годов. В интервью журналистам и при их личной встрече писательница говорила о своем восхищении музыкой и клипами М. Фармер. Более того - и этот момент чрезвычайно важен - писательница отметила, что именно песня Sans logique повлияла на нее больше всего [1]. Также Нотомб сама упоминала, что влияние этой песни и клипа можно видеть в вышеупомянутом романе – и неоднократно. К тому же, писательница говорила, что из всех ее персонажей именно образ Этель (главной героини

«Преступления») больше всего приближен к М. Фармер. Имя Этель можно прочесть как «est elle» – с французского «это она».

Художественный аспект. На событийном уровне он выражается следующим образом. В клипе Sans logique мы видим некий обряд. На девушку надевают рога, а ее возлюбленный, с которым в начале клипа обменивалась кровью, становится тореадором, девушка же предстает в роли быка. Он пытается ее ранить, но она вонзает в него рога и убивает его сама. Обратимся к роману. При первой встрече главных героев – Эпифана и Этель – Этель одета в черную тунику (так же одета девушка-бык из клипа) и на ней надеты рога – «нечто вроде диадемы – узенький металлический обруч, увенчанный бычьими рогами» [2, с.22]. Встреча происходит на съемочной площадке, Этель – актриса, она исполняет роль «молодого бешеного быка, который влюбляется в матадора и выражает свои чувства, вспоров ему рогами живот». Позже Эпифан вспоминает и описывает галлюцинацию, пережитую им в 11 лет: он прочитал «Камо Грядеши» Генрика Сенкевича – и вообразил себя быком, к спине которого привязана прекрасная Лигия, бык-Эпифан сбрасывает ее на землю, пронзает ей живот и надевает ее на свои рога, начинает бегать, кровь его опьяняет, он наслаждается видом жертвы со вспоротым животом. После всяческих перипетий в отношениях уродливого Эпифана и прекрасной Этель, в финале вновь появляются рога. Эпифан просит ее о последней встрече и хочет, чтобы она принесла с собой те самые рога, в которых он увидел ее в первый раз. Когда она приближается к нему для последнего поцелуя, он вонзает ей в спину рога [2, с. 29-31].

В романе в роли быка выступает как главный герой, так и героиня – в клипе же в роли быка оказывается только девушка. Героиня романа описана как героиня Милен Фармер в клипе (и как сама Милен Фармер – отмечается ее красота, телосложение и рост).

На психологическом уровне данный аспект выражается в противоречии между чувством любви и желанием причинить любимому человеку боль. В клипе мы видим, как девушка убивает возлюбленного. В финале клипа она склоняется над его мертвым телом. В романе противоречивость чувств описана следующим образом: «Он разрывается между двумя противоречивыми желаниями. Ему хочется упасть перед тобой на колени, поклоняться тебе, открыть тебе всю глубину любви, что он питает; однако столь же сильно жаждет ранить тебя, причинить тебе боль, борясь с чувствами, которые ты ему внушаешь. Любовь бросает его к твоим ногам и в то же время будит в нем зверя» [2, с. 50].

Рассматривая прототипические отношения клипа и романа можно выделить некие диалектические отношения. Во-первых, это диалектика «свой - чужой». Вспомним клип: сам обряд, превращающий девушку в быка, очевидно, является обрядом инициации (т.е. принятия в общину). Соответственно, девушка является «чужой» и проходит обряд, чтобы быть принятой в общину и стать «своей». В романе же «чужим» является герой, Эпифан: по причине своей уродливости (описание его внешности способно вызвать, без преувеличения рвотную реакцию) он мало общается с людьми и ненавидит их. Его любовь к Этель является своеобразной попыткой преодолеть границу, отделяющую «своих» от «чужих».

Во-вторых, это диалектические отношения – «мужское – женское» (в плане сексуальных и гендерных ролей). Выражено это, к примеру, с помощью такого символа как рога. Рога и в клипе, и в романе – острые и колющие. А острые и колющие рога – это фаллический символ, символ мужественности [3]. То есть, примеривший такие рога оказывается на позиции агрессора. Это и происходит с героиней клипа *Sans logique*. Надев рога, она становится на более сильную позицию – и убивает соперника, который одновременно является и возлюбленным. В результате девушка утрачивает свою женскую функцию, свою женственность – то есть происходит смешение мужских и женских ролей. В романе Этель изначально предстает пред Эпифаном в таком образе – на ней надеты рога, т.е. наблюдается изначальное противоречие, дисбаланс. И убивая ее, Эпифан как бы восстанавливает утраченное равновесие.

И, наконец, выделяется диалектика «прекрасное – безобразное», реализующаяся через противопоставление внешнего и внутреннего, а также сознательного и подсознательного. Образ влюбленной пары в клипе – на внешнем уровне представлен как нечто прекрасное, в то время как все остальные персонажи клипа (старухи, цыгане) и сама его атмосфера (затянутое тучами небо, дождь, серая земля) – безобразны. На внутреннем уровне прекрасным является любовь, а желание причинить вред любимому человеку, убить его – безобразным.

Таким образом, проанализировав художественный диалог М. Фармер и А. Нотомб с помощью категорий прототипических отношений, можно прийти к лучшему пониманию мотивов

поступков героев, самих образов и сюжетов романа Амели Нотомб.

Следует отметить, что такое исследование творчества М. Фармер и А. Нотомб и влияния творчества первой на творчество второй, возможно и на других примерах (в частности, по такому же принципу могут быть рассмотрены роман Нотомб «Ртуть» и клип и песня Милен Фармер *Maman a tort*), что открывает дальнейшие перспективы для продолжения исследования.

Список литературы:

1. Нотомб А. Преступление. Ртуть / пер. с фр. Н. Хотинской. М., 2003.
2. Интервью Амели Нотомб [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://amelie-nothomb.narod.ru/fan.html>
3. Словарь культуры XX века [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://rudnevslovar.narod.ru/p5.htm#psy>

Уставщикова А. В.

Научный руководитель: Снигирёва Т. А.

УрГУ (Екатеринбург)

ХРИСТИАНСКИЕ И ЯЗЫЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ОБРАЗАХ ЭРЛЕНДА ЛУ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ДОППЛЕР»)

На сегодняшний день Эрленд Лу — один из самых обсуждаемых современных скандинавских писателей, лауреат ряда национальных и международных литературных премий. Его романы переведены более чем на двадцать языков и являются предметом многочисленных дискуссий как критиков, так и наивных (во всех смыслах этого слова) читателей в разных странах мира. Феномен такой популярности объясняется не в последнюю очередь тем, что герои, выходящие из-под пера Лу, при всей их гротесковости и двухмерности, в изрядной степени соответствуют взгляду человека эпохи постцивилизации (пользуясь термином К. Боулдинга и Э. Тоффлера) на самого себя.

Иными словами, культурная значимость работ данного писателя (пусть и только в масштабах современной культуры) несомненна. Тем не менее — в силу ли отсутствия приличествующей временной дистанции, в силу ли кажущейся «несерьезности» текстов Лу — его произведения до настоящего времени практически не подвергались литературоведческому анализу.

В данной статье научному исследованию подвергаются всего два достаточно парадоксальных кластера мотивов, занимающих существенное место в художественном мире Э. Лу: мотивов, принадлежащих к семантическому полю христианского и

языческого дискурса. В дальнейшем каждый из мотивов, составляющих кластеры, способы его проявления и функционирование в тексте, могут быть изучены отдельно или рассмотрены во взаимодействии с другими мотивными структурами и комплексами.

Прежде, чем обратиться к обозначенному выше непосредственному предмету исследования — христианским и языческим мотивам в образах норвежского писателя Эрленда Лу, — необходимо также определить круг ключевых теоретико-методологических понятий и указать ракурс рассмотрения избранной темы.

Важнейшим в данном ряду понятий является понятие «наива».

Второй роман Э. Лу, принесший ему мировую известность, в оригинале имел название «Naiv. Super»; это название, равно как и ряд стилистических особенностей самого текста, достаточно прямолинейно указывает читателю приоритетную стратегию чтения данного произведения. Эта перцептивная стратегия не теряет своей актуальности и в отношении последующих романов Э. Лу. Все их (в том числе, «Допплер») следует воспринимать только в контексте теоретических представлений о так называемом «наивном искусстве»¹.

В рамках данного исследования мы будем понимать под терминами «наивная литература» и «наив» определенный тип литературных произведений, отличительными характеристиками

¹ В настоящее время в среде искусствоведов и специалистов в теории эстетики не существует единого, обладающего четко-очерченным значением термина для обозначения данного феномена искусства. В данном исследовании будет применяться термин «наивное искусство», поскольку иной часто используемый термин «примитив» имеет в русском языке яркие оценочно-негативные коннотации, а термин В. Прокофьева «третья культура» несколько дикуссионен.

которых является простота (или намеренная упрощенность) предметного содержания и его структуры, ясность и формальная непосредственность языка, с помощью которого выражается специфическое, лишенное цивилизационных условностей видение мира. Картина мира и средства выражения, характерные для наивного искусства, с одной стороны тесно сближаются с картиной мира и средствами выражения архаичного искусства, а с другой стороны, близки к детскому творчеству.

Традиционно причиной генезиса наива считается реакция культурной элиты общества на сложившуюся в начале XX века критическую ситуацию в искусстве: расцвет модернизма, а в особенности, его символистской ветви, беспредельное внимание к потаенным подтекстам, усложненность и множественность смыслов художественных произведений привел к усталости потребителя (даже элитарного) искусства от условного знака. Вкупе с разочарованием в идее прогрессивно развивающейся цивилизации (полнее всего выраженное в концепции «заката Европы» О. Шпенглера) эта усталость привела к желанию человека начала XX века обрести утраченную «чистоту взгляда на мир», присущую неиспорченному цивилизацией сознанию. Наив встал в оппозицию к искусству символическому и отстаивал право человека на спонтанное, интуитивное, не замутненное культурно-социальными правилами и табу восприятие действительности — восприятие, подобное тому, каким обладают представители архаичных социальных групп или маленькие дети.

Наив противопоставил культуре символа, шире — культуре вербального знака, иначе говоря, условной культуре —

безусловное, прямое, непосредственное восприятие действительности.

Таким образом, на одном полюсе оказалась культура условного знака, с ее тысячелетиями отшлифованной вторичной знаковой системой, системой вербальных кодов, которая являлась основой коммуникации любой социальной группы, а на другом полюсе — вновь открытая наивистами способность человека к непосредственной перцепции, непосредственному получению информации из природы, исключив какие бы то ни было словесные конструкторы.

Философ Федор Гиренок описывает возникшую в культуре дихотомию в емком и афористичном тезисе: «В эпоху модерна конкурировали два взгляда: рефлексивный и натуральный» [Гиренок, 2001: 25].

Обратившись к архаическому типу перцепции, наивисты века прошлого и века нынешнего, ergo, принципиально отталкиваются от «рефлексивного» типа перцепции, отрицают его. Прямым следствием этого отрицания, казалось бы, должен был стать и отказ от всего того, что несет в себе христианство.

Ведь именно христианством впервые был сформулирован тезис «вначале было слово» и дано направление движения европейской культуре, обусловившее ее современное состояние. Логоцентризм и символизм христианства во многом сделал возможным превращение модернизма в культурную доминанту на всем европейском пространстве на протяжении нескольких десятков лет.

Даже самое поверхностное изучение работ многих наивистов позволяет сделать однозначный вывод о том, что для их творчества

действительно характерен отказ от христианского мировидения в пользу мировидения языческого.

Подобно Нико Пиросмани и Анри Руссо, Эрленд Лу духовно и интеллектуально сформировался в христианской стране. Однако, несмотря на то, что государственной религией Норвегии является евангелическое лютеранство, и по данным, предоставляемым официальной статистикой, более 80 % норвежцев принадлежат к государственной Церкви Норвегии, всего лишь около 2 % населения регулярно посещают церковь. То есть норвежский тип христианства имеет мало общего с ортодоксальной религиозностью, но при этом является той основой, на которую нанизана норвежская культура.

Ввиду этого кажется вполне оправданным предположение о том, что тексты Лу, также как и работы вышеупомянутых «китов» наива, обращены в сторону архаических образов, мотивов, структур, избегают христианского «культурного наследия».

Однако роман «Допплер» позволяет усомниться в этом тезисе.

При первом поверхностном чтении данный роман предстает классическим наивным текстом в ряду других работ Э. Лу.

Это рассказанная простым и незамысловатым языком история о норвежце, уроженце одной из наиболее цивилизованных европейских стран (Скандинавия — практически центр мировой «цивилизованности»), который в истинно-руссоистском порыве вырывается из привычного уклада жизни, селится в лесу, в палатке и проводит время в обществе полуприрученного лосенка.

Мифологический субстрат проявляет себя на образном уровне повествования, и на уровне детали очень активно.

Главного героя романа, Допплера, роднит с мифологическими героями очень многое. Первое, что читатель узнает о герое – это тот факт, что тот только что пережил смерть отца и собирается убить лосиху ради утоления голода. Смерть отца и последующее жертвоприношение (Допплер вооружен огромным ножом) описываются совершенно бытовым языком, представляются элементами быта, так, как эти события могли бы представлять индейцы или коренные австралийцы. Допплер относится к своему поступку совершенно по-язычески: ему жаль лосиху, и он просит прощения у природы за то, что сделал, оправдывая свой поступок голодом.

Убиваемая Допплером лосиха - мать лосенка, которого впоследствии приручит герой. Сюжет об охотнике, убивающем животное-Великую Мать – достаточно распространенный сюжет индоевропейской мифологии (у ряда народов, например, этот сюжет разыгрывается на небе: созвездие Ориона представляет охотника, созвездие Большой Медведицы – его жертву). А последующее общение с лосенком – как с носителем индивидуальной личности – напоминает о древних практиках анимизма и тотемизма.

Сходство Допплера с героем мифа подчеркивается его необычными физическими особенностями. Допплер обладает огромным половым членом, каковой факт настойчиво акцентируется в тексте: «В школе меня дразнили член-с-ногами».

Если в первых строках романа становится известно о смерти отца героя, то чуть позднее читателю сообщается, что Допплер хронологически в это же самое время зачал третьего ребенка. Мифологическую непрерывность процесса исчезновения-

зарождения жизни герой осознает очень остро, но при этом интуитивно. Тот факт, что отец перед смертью завещал положить в гроб ритмическое яйцо кажется Допплеру очень важным обстоятельством. Яйцо – символ жизни, зародыш жизни – в многочисленных мистериях востока и запада, от учения орфиков до индуизма и синтоизма.

Во второй части романа герой, подобно первобытным людям, начинает строить тотемный столб во славу своего рода. В основании этого столба лежит то самое ритмическое яйцо, в центре – сам герой (на велосипеде, о чем будет сказано ниже), а вершину столба венчает фигура сына героя.

Также следует отметить тот факт, что герой в романе проходит канонический обряд инициации: падение с велосипеда в лесу не только оборачивается болезненной, но не смертельной, травмой, но и сменой фокуса взгляда на мир, духовным перерождением: «Когда первая боль прошла, я испытал блаженное умиротворение. Был только лес. Привычная мешанина из разнокалиберных мыслей, чувств, планов и обязательств не мучила голову. Внезапно все превратилось просто в лес». [Лу, 2010: 28] Это описание по-настоящему наивного, не рефлексивного, восприятия мира.

Еще одной характерной особенностью Допплера является непрестанно декларируемое им отвращение к людям (принципиально антиномичное христианской доктрине любви и к ближнему, и к врагу), являющееся следствием его отвращения к слову: «Какое блаженство — рассуждает Допплер о своем лосенке — общаться с тем, кто не умеет говорить». [Лу, 2010: 16] С неменьшей силой Допплер ненавидит любые экономические системы за исключением бартерного обмена продуктами

натурального хозяйства. Также он находит совершенно алогичным следование ряду основных христианских заповедей, неактуальных в эпоху тотемизма – запрет на ложь («Ложь совершенно потрясающий инструмент, а многие пользуются ею как-то редко. Хотя она дико эффективна. Человек говорит одно, а думает другое. Чудо просто чудо») [Лу, 2010: 155], запрет на воровство (он, презирая основу современной экономики – деньги – неоднократно ворует еду, стройматериалы и другие необходимые вещи).

Таким образом, главный герой романа Э. Лу Допплер – его облик, его поведение, его желания и мысли – вполне соответствует герою архаической, мифологической эпохи. Причем, иногда он ведет себя как мифологический персонаж, как культурный герой (равно земледельческого и охотничьего мифов), а иногда – как настоящий дикарь ДО-исторической эпохи.

Хронотоп произведения также очень мифологичен.

Пространство леса описано ненатуралистично. Оно предстает локусом древнегреческих идиллий, «Эдемом» или Элизиумом. Лес в романе Лу – это наивно-воспринятая «Матушка-природа», жизнепорождающее начало, уютный «дом для всех». Отнюдь не мрачная Шопенгауровская природа, пожирающая и возрождающая сама себя, а своего рода детский вымысел о природе.

Время романа отмечается календарными засечками. Действие разворачивается с ноября по май, хотя суровость северной зимы совершенно не тревожит героя. Причиной тому является, во-первых, тот факт, что герой в лесу – по-настоящему «дома», а дом должен быть уютен и безопасен, а во-вторых,

потому что природа описана эскизно, по-детски. Ее изображение подобно на скальному рисунку бизона руки первобытного художника.

Итак, на первый взгляд Допплер – в полной мере персонаж эпохи языческой, действующий в архаическом пространстве и времени.

Но внешняя простота и одномерность наивного мира Э. Лу – только иллюзия.

Главное, что позволяет усомниться в однозначности интерпретации языческого субстрата романа – это наличие тонкой авторской иронии, которой сопровождается практически каждое рассуждение или действие героя. Практически каждая его мифологическая черта снижена, подвергнута сомнению. Следует подчеркнуть, что в случае Лу неправомерно говорить о каком бы то ни было карнавальном апофатическом осмеянии: Лу ироничен, а не насмешлив.

Огромную роль такая двойственность, амбивалентность восприятия (серьезно-мифологическое и ироническое отношение) играет в эпизоде падения Допплера с велосипеда. Разумеется, это падение является переосмыслением обряда инициации – но при этом оно остается вульгарным (и подчас смешным) падением с велосипеда. По словам Допплера, идея уйти жить в лес появилась у него после того, как «велосипед стукнул его по лбу» [Лу, 2010: 28]. Сильный удар головой может стать причиной помутнения рассудка, о чем вскользь намекает Лу.

Декларируемые желания и принципы Допплера (вполне архаические) регулярно не совпадают с его поведением, хотя он этого не замечает.

Например, отвращение к цивилизации никак не согласуется с любовью к обезжиренному молоку – необходимому последствию наличия заводов по переработке парного молока, заводов, производящих упаковку, и т.д.

Социопатия и нелюбовь к общению не препятствуют Допплеру постоянно заводить новые знакомства. За полгода в лесу он завел приятельские отношения с большим количеством людей, чем за несколько лет «цивилизованной жизни» (в которой он общался с женой, сослуживцами и школьными друзьями). Особенно показательны два эпизода. Во время проникновения в чужой дом с целью воровства, Допплер заводит разговор с хозяином этого дома, Дюссельдорфом, заинтересовавшись тем, как этот человек мастерит модель Арденнского наступления. В зеркальной ситуации он поступает точно так же: обнаружив в своем доме вора, Допплер настоятельно предлагает тому чашечку чая, рюмку водки и затем снабжает собственным сд-проигрывателем в дорогу. Также, несмотря на протесты собственной дочери, посещает родительское собрание, где рассказывает о своих взглядах на социально-экономическое устройство общества.

Самые первые страницы романа выдержаны в этом духе. Убийство лосихи выглядит не поступком культурного героя, а одним из повседневных дел дикаря. Информация о гипертрофированном половом органе Допплера дана как повод для насмешки, а не для восхищения.

Кроме того, подтекст самого начала, а также еще некоторых сцен и финала романа осложнен еще и неявной аллюзией на другой текст, каковая аллюзия позволяет прояснить еще одну существенную грань образа Допплера.

Роман начинается с того, что у героя умирает отец. Описывается это так: «Я похоронил отца. А вчера убил лосиху. Что тут скажешь» [Лу, 2010: 9]. Сравним: «Сегодня умерла мама. А может быть, вчера - не знаю. Я получил из богадельни телеграмму: "Мать скончалась. Похороны завтра. Искренне соболезнуем". Это ничего не говорит - может быть, вчера умерла.». [Камю, 1993: 5]. Так начинается роман Камю «Посторонний».

В финале романа Лу Допплер говорит: «И это крестовый поход. Мы солдаты и будем биться до последнего воина. Против образцовой правильности. Против глупости. Потому что там, далеко-далеко идет война. Идет война». [Лу, 2010: 186] «Мне остается пожелать только одного: пусть в день моей казни соберется много зрителей и пусть они встретят меня криками ненависти». [Камю, 1993: 96] Так завершается роман Камю.

Сходство очевидно, несмотря на его парадоксальность. В начале оба героя – и Допплер, и Мерсо - рассуждают о смерти, как о событии в череде бытовых моментов повседневности (короткие, рубленые фразы, простые предложения, из которых словно изгнано всякое чувство, всякое страдание), в финале – оба выступают принципиальными противниками общественной морали, борцами против общественных устоев.

В этом контексте также интересна интерпретация эпизода падения с велосипеда. Вполне вероятной здесь в подтексте видится игра с экзистенциалистскими представлениями о пограничной ситуации: «И вдруг переднее колесо заклинило между двух камней, я перелетел через велосипед, ударился бедром о корень, и вдобавок велосипед стукнул меня по лбу. Сперва я лежал. Было чертовски больно. Я не мог пошевелиться.

Просто лежал, как бревно, и глядел вверх, на ветки, они тихо колыхались на слабом ветру... Лежа среди вереска я думал о том, что отца больше нет и никогда не будет ... Вот только что был человек — и нет его». [Лу, 2010: 28]. Описание размышлений Допплера занимает несколько страниц: и в сущности, это классические вопросы, которыми задается человек, внезапно обнаруживший абсурдность мироздания. Теми же самыми вопросами задавался и Антуан Рокантен Сартра, но главное – Мерсо, после убийства араба.

Сходство этих двух героев – Допплера и Мерсо – парадоксально, ведь Мерсо обладает типичным максимально-рефлексивным типом ума, он бесконечно далек от наивности. А Допплер, напротив, склонен к интуитивному постижению действительности. Однако оба этих героя задумываются над одними вопросами, приходят к одним и тем же выводам.

Подобно Мерсо, Допплер постоянно рассуждает о равнодушии жизни. О том, что вещи идут своим чередом, «вот такая уж штука жизнь».

Данное сходство двух принципиально-различных персонажей позволяет увидеть образ Допплера в неожиданном ракурсе.

В своей статье о романе Камю «Посторонний», Ж.-П. Сартр сделал афористичное заключение: «Мерсо — единственный Христос, которого мы заслуживаем», и этот тезис был подхвачен многими последующими интерпретаторами романа.

Мерсо объявлен Сартром новым Христом за сходство их судеб: Мерсо, как и Христос, приносит в мир новую морально-нравственную систему и, отвергаемый обществом, насмехающимся над ним, погибает.

Выдвинув гипотезу о схожей природе личности Допплера, мы увидим, что все «расхождения» с язычеством и архаикой в образе этого персонажа, обусловлены именно этим фактором.

Например, несоответствие между декларируемыми Допплером принципами социопатии и его общительностью объясняются тем, что в действительности его натура – это натура не отшельника, а проповедника. Он готов разглагольствовать о своих взглядах перед любой аудиторией, невзирая на социальные условности. На том самом родительском собрании он во всеуслышание предлагает разрешить школьникам напиваться во время путешествия в Ригу и описывает преимущества бартерного обмена.

Уход Допплера в лес также связан не только с руссоистским порывом к естественности. Его можно трактовать и иначе.

В гл. 18 Евангелия от Матфея Иисус отвечает на вопрос о том, как следует жить: «если хочешь быть совершенным, пойди, продай имение твое и раздай нищим; и будешь иметь сокровище на небесах; и приходи и следуй за Мною. И всякий, кто оставит дома, или братьев, или сестер, или отца, или мать, или жену, или детей, или земли, ради имени Моего, получит во сто крат и наследует жизнь вечную». [Библия, 2005: 1017]

Фактически, Допплер следует этому совету: уходит в лес, оставляя свой дом, жену и детей в попытке стать совершенным, уничтожив в себе этот гнет «цивилизованности». Природа для Допплера олицетворяет все, от чего отказывается цивилизация и все, к чему он должен вернуться.

Также Допплер, подобно ученикам Христа, раздает свое имущество (например, отдает проигрыватель CD-дисков

пробравшемся к нему домой вору). Вообще материальная составляющая жизни совершенно не важна для героя. Правда, окружающий его мир не ведет борьбу с человеком: в лесу нет сурового климата, сложных погодных условий, социальных барьеров. Поэтому все материальные объекты, кроме предметов первой необходимости, оказываются излишествами.

Иисус рассуждает о том же самом: «Взгляните на птиц небесных: они ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш Небесный питает их. Вы не гораздо ли лучше их?». [Библия, 2005: 1025]

Подобно Христу, отрицавшему свой особенный статус, Допплер заявляет, что господин Консерватор «хочет видеть во мне чуть ли не учителя. Вот уж на какую роль я не гожусь совершенно. Я не могу наставить на путь истинный никого».

Подобно Христу, герой также ощущает собственную оппозиционность существующему порядку. Впервые он замечает об этом, рассуждая о велосипедистах: «становясь велосипедистом, человек поневоле становится комбатантом. Он вынужден ... посягать на существующую систему передвижения». [Лу, 2010: 27] Один из представителей этого порядка, олицетворение его — герой романа, не обладающий именем, но выступающий под номинацией «господин Консерватор». Само слово консерватор подразумевает, что носитель такого имени является апологетом устоявшегося положения вещей.

Этот «господин» выступает в качестве своеобразного фарисея или лжеученика Допплера. Он постоянно «пристывает и спрашивает» Допплера, а все его ответы воспринимает крайне своеобразно, извращая их смысл.

Примечательно, что во время первой встречи Допплера и господина Консерватора Допплер начинает петь католический канон в честь святой Люсии. Святая Люсия — это лучезарная святая, которой возносят хвалу в самый темный период года, наступающий в преддверии Рождества.

Рождество тоже упомянуто в романе. Герои не празднуют его, но дарят друг другу подарки. Причем Дюссельдорф дарит Допплеру пакет морошки и бутылку водки, а взломщик Рогер — отмычку. В этих эпизодах нетрудно увидеть игру с сюжетом о приходе волхвов.

Более чем половину времени своего пребывания в лесу Допплер занимается строительством и возведением деревянного тотема, про что он с огорчением замечает: «Прямо скажем, плотник из меня никакой, но все-таки я справился». [Лу, 2010: 127]. Плотницкое ремесло становится его единственным занятием Допплера на протяжении этого времени, но «плотник из него никакой». Как, собственно, и из Христа.

Выше, при исследовании финала романа, уже упоминались реминисценции на текст Камю. В этом финале можно увидеть отсылки и к другому тексту.

«И это крестовый поход. Мы солдаты и будем биться до последнего воина. Против образцовой правильности. Против глупости. Потому что там, далеко-далеко идет война. Идет война», — провозглашает Допплер. [Лу, 2010: 186]

Ср. «Не думайте, что Я пришел принести мир на землю; не мир пришел Я принести, но меч».

Хронотоп романа также наполнен не только языческими, но и христианскими мотивами.

Природа в тексте Лу (точнее, Лес — ее олицетворение) предстает самодостаточным миром и некоторой довлеющей силой, устанавливающей порядок. Этот порядок находится в оппозиции к традиционному порядку, поддерживаемому цивилизацией и «господами консерваторами». Лес и лесная жизнь устанавливают собственные законы общественного порядка. В их числе — экономика, выстроенная на натуральном обмене, равное для всех право пользоваться природными ресурсами и т.д.

Фактически, природа наделяется функциями некоторой силы космического порядка, некоторого божества. Георгий Гачев в статье «Плюсы и минусы наивного философствования» так описывает этот феномен: «Прямоком через него [субъекта] Природа волеизъявляет и мыслит ... ибо она той же субстанции, что и Бог, Абсолют, и можно подслушать Глас Божий через него — младенца, кто еще невинный, полуангел, или юродивого — блаженного». [Гачев, 2001: 31].

Допплер в лесу подобен такому блаженному или ребенку. Он подвергает установленный социумом порядок критике, и через него, через Допплера, через его непосредственное и наивное восприятие действительности проявляет себя другой порядок — порядок Природы.

Георгий Гачев продолжает: «Итак, на всякого мудреца довольно простоты. И как раз простота делает его мудрым. И Бог — проста, такова и его субстанция, и души». [Гачев, 2001: 31].

Однако точно также как Лу иронизирует над попытками Допплера жить по правилам архаичного существования (со всем этим его неудачным социопатическим отчуждением,

собираательством и бартером), так же он играет с образом Христа.

Точно также как Доплеру не удастся выдерживать по-настоящему архаичное существование, не удастся ему и стать проповедником нового порядка.

Игра сопровождает все христианские аллюзии. Как уже было упомянуто, вместо смирны и ладана, волхвы приносят Доплеру морошку, отмычку и бутылку водки. Вместо учеников — у него лосенок, которому он объясняет закономерности лесной жизни, и безуспешно пытающийся переломить свою природу фарисей — господин Консерватор. Впрочем, Допплер сам иной раз иронически соотносит себя со Святым семейством, правда, видит он в себе Иосифа, в лосенке — ослицу, а в Грегусе — Марию, «сущее дитя».

Однако игра с христианскими мотивами носит у Лу несколько иную природу, чем игра с архаическими стереотипами. На этот раз это именно игра, детское конструирование мира, а не интеллектуальная ирония цивилизованного человека над попыткой ребенка «уйти без шапки в ночь холодную и в дремучий темный лес отправиться».

Таким образом, в своем романе Лу не только использует традиционные для наивного искусства мотивы ухода человека в мир естественного, не-рефлексивного восприятия, в мир природы и интуиции, но и синтезирует их с антитетическими мотивами христианской культуры, и в этой постмодернистской игре рождается совершенно новый тип героя и новый тип мира.

Творчество Лу, таким образом, является некоторым синтезом архаики и христианства, облаченным в форму наивного искусства.

В завершении уместно привести еще пару цитат из Евангелия от Матфея.

В гл. 18.1-4 сказано: «В то время ученики приступили к Иисусу и сказали: кто больше в Царстве Небесном? Иисус, призвав дитя, поставил его посреди них и сказал: истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное»; «В то время, продолжая речь, Иисус сказал: славлю Тебя, Отче, Господи неба и земли, что Ты утаил сие от мудрых и разумных и открыл то младенцам». [Библия, 2005: 1021-1022].

Вполне возможно, что эти (или подобные им) слова, будучи однажды сформулированы теоретиком эстетики или искусствоведам, станут наиболее полным выражением кредо наивного искусства.

Список литературы:

1. Лу Э. Допплер. СПб., 2005.
2. Библия. М., 2005.
3. Гачев Г. Плюсы и минусы наивного философствования // Философия наивности. М., 2001. С. 29-35.
4. Гиренок Ф. Археография наивности // Философия наивности. М., 2001. С. 23-29.
5. Камю А. Избранные произведения / пер. Н. Галь. М., 1993.
6. Прокофьев В. Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в

художественной культуре Нового и Новейшего времени.
М., 1983. С. 6-28.

7. Сартр Ж.-П. Разбор "Постороннего" / пер. С. Великовского // Сартр Ж.-П., Камю А. Две грани экзистенциализма. М., 2001.
8. Тоффлер Э. Шок будущего. М., 2001.

Харлов И. Е.

Научный руководитель: Кабинина Н. В.

УрГУ (Екатеринбург)

**ПУТЕШЕСТВИЕ «В ГОРОД, КОТОРОГО НЕТ» КАК ПОПЫТКА
ПРЕОДОЛЕТЬ КУЛЬТУРНЫЙ БАРЬЕР (ПО КНИГЕ ЁКО ТАВАДА
«ПОДОЗРИТЕЛЬНЫЕ ПАССАЖИРЫ ТВОИХ НОЧНЫХ ПОЕЗДОВ»)**

Японская писательница, живущая в Германии и пишущая на двух языках, уже завоевала европейскую аудиторию. Однако в России она пока малоизвестна, поскольку на русский язык было переведено не очень много ее произведений. Хотя университете Тавада училась на отделении русской литературы, ее отношения с Россией, к сожалению, не сложились. По словам критика Мицуюси Нумато, «если бы она приехала в Россию, она бы стала первым японским писателем, пишущим по-русски. Жаль, что мы упустили такую возможность».

Родилась Тавада в 1960 г. в Токио, в семье книготорговца, с детства любила играть и ненавидела путешествия. В одном из интервью она рассказывает об этом так: «В 60-е годы в Токио повсюду шло строительство, каждую неделю появлялась новая линия метро, и самым любимым местом игры для меня была строительная площадка»; «И хотя я очень любила читать и ненавидела путешествия, в 19 лет мне во что бы то ни стало захотелось побывать в том мире [в Европе и России], который породил такие удивительные книги [речь идет о произведениях Чехова и Достоевского]».

Свое путешествие в Европу она начинает в 1979 году на поездах Транссибирской железной дороги. Хотя Тавада не любила путешествия, она выбрала самый долгий путь до Европы.

В 1982 году ей предлагают работу в Германии, и она переезжает туда жить и работать – изучает немецкий язык и литературу, получает степень доктора филологии в Цюрихском университете (2000), а с 2006 года переезжает в Берлин. «Тавада-сан, почему вы решили уехать из Японии и жить в Германии? – Я до 22 лет прожила в Японии, и поэтому теперь, где бы я ни находилась – Япония всегда со мной, а ведь хочется еще где-нибудь побывать. И в принципе дело не в Германии, мне в принципе хотелось вообще в Европу, а в Германии я оказалась случайно, просто мне предложили там работать. А кроме того, Германия сегодня становится настоящим центром всей Европы – там сейчас исламской культуры много, и восточноевропейской, множество иммигрантов отовсюду, очень много всего интересного».

Сборник новелл «Подозрительные пассажиры твоих ночных поездов» увидел свет в 2002 г., в России же он был переведен и опубликован в 2009. Структура сборника достаточно проста: 13 путешествий в 13 разных городов мира, встреча с 13 различными культурами, языками, историями и традициями. Последнее тринадцатое путешествие – «В город, которого нет» – своего рода итог всех исканий главной героини и всех ее путешествий по городам.

Главная героиня – знаменитая танцовщица, которая путешествует не забавы ради, а из-за работы. Она предпочитает путешествовать на поезде, а не на самолете, потому что такой способ дает ей возможность увидеть те места, куда она едет,

пообщаться с представителями разных стран – а география ее путешествий охватывает Францию, Австрию, Хорватию, Сербию, Китай, Россию, Швейцарию, Германию, Нидерланды, Индию. Из множества немецких городов главная героиня выбирает Гамбург – город, в котором когда-то жила сама Ёко Тавада. Это, как и многие другие сюжетные детали, позволяет критикам в один голос говорить о довольно большой биографичности книги.

Остановимся подробнее на первой и последней главах, которые наиболее значимы для понимания художественной концепции произведения.

В первой главе героиня едет в Париж. Стоит отметить, что характерная для Тавады неприязнь к путешествиям «передана» героине и ярко проявляется во всех главах. Каждый раз что-то или кто-то препятствует героине или мешает ей доехать до выбранного города. Так, в первой главе ей мешает то обстоятельство, что в полночь во Франции объявлена забастовка и ни один поезд туда не едет. С другой стороны, трудности со въездом в страну могут быть рассмотрены с точки зрения культурной принадлежности героини. Она чужда французскому обществу. Она живет в Германии. В этом тоже прослеживается биографическая параллель: Тавада – японка, живущая в Германии. Автор в жизни, а героиня в книге делают своего рода попытку преодолеть культурный барьер и влиться в другое общество – общество с другими идеалами и представлениями о мире. В связи с этим не случайно, что главная героиня знаменита: как известно, один из способов влиться в чужое общество – это сделать так, чтобы о тебе там знали, стать знаменитым.

В первой главе есть два эпизода, которые убедительно это иллюстрируют. Первый эпизод происходит на вокзале, где героиня ждет автобус, который должен приехать за пассажирами, снятыми с поезда. В это время к ней подходит молодой человек и спрашивает, не она ли та самая знаменитая танцовщица, которую показывали по телевизору. Второй эпизод происходит тогда, когда она уже добралась до театра и нашла там записку об отмене всех спектаклей по причине забастовки. «Тут ты и вправду свирепеешь, но на тяжелую металлическую дверь это не производит никакого впечатления. Ты ей жалуешься: «И чтобы приехать сюда вовремя, мне столько пришлось вытерпеть!» В ответ – молчание. Дверь не открывается. Пинаешь ее изо всех сил. В первый раз в жизни бьешь ногой в дверь. Но дверь хранит молчание и даже не шелохнется. Ты еще раз бьешь по ней ногой и в результате привлекаешь внимание трех мальчишек – они показывают на тебя пальцем и гогочут. <...> От ярости ты прямо на месте делаешь сальто. Тут мальчишки перестают гоготать и смотрят на тебя с явным уважением. Вот она, сила искусства! Теперь делаешь колесо – приходишь в себя». Несмотря на кажущуюся абсурдность поведения героини, ему можно найти объяснение: очередное препятствие она пытается преодолеть с помощью известных ей средств – языка танца, языка тела.

Разговор с дверью тоже своеобразно проявляет мироощущение героини и автора. В своем интервью Тавада сказала, что в детстве для нее «природа и городская среда, цивилизация, не были противоположными друг другу вещами. Когда я играла, собирая насекомых, жучков, или же всякие шурупчики, валявшиеся на стройплощадке, для меня шурупы были

как бы разновидностью насекомых». Таким образом, ни сама Тавада, ни ее героиня не разводят неживую и живую природу – природа для них едина. Такое мироощущение довольно далеко от европейского, поэтому неудивительно, что в конечном итоге Франция не приняла героиню, а сама она смирилась с этим и уехала.

В последней главе подводится итог всем путешествиям: героиня едет «в город, которого нет». В этой главе описан только разговор четырех пассажиров в купе. У каждого из них свои проблемы, свое понимание того, как надо жить и как надо ехать в поезде. Однако в этой главе происходит самое главное – читателю наконец сообщается, что же происходит на самом деле: «Каждый человек спит в одиночку. Во сне кто-то выпрыгнул из окна, кто-то остался в пункте отправления, кто-то уже добрался куда ему надо. Мы все находимся в разных пространствах. Забывшись сном на полке, ты слышишь, как из-под бешено крутящихся колес вылетают города. Каждый человек движется со своей скоростью. Ты сама мчишься со скоростью, которая уносит землю из-под твоих ног. И никому не нужно уходить. Находясь здесь, мы здесь не находимся – каждый из нас путешествует поодиночке».

В этих словах можно почувствовать свойственное автору ощущение «затерянности» человека в мире. Однако в то же время книга Ёко Тавады позволяет читателю понять, что путешествие, пусть и «поодиночке» – важная часть любой человеческой жизни. Оно помогает человеку, оставаясь собой, все же получить ценный новый опыт – в том числе опыт преодоления культурных барьеров.

Список литературы

1. Ёко Тавада. Подозрительные пассажиры твоих ночных поездов. М., 2009.
2. Венгерская Е. А вы ноктюрн сыграть могли бы? [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.top-kniga.ru/kv/review/detail.php?ID=401555>
3. Григорьева Т. П. Красотой Японии рожденный. Т. 2 : Японская литература XX века. М., 2005.
4. Мухтарова. И. Back in USSR [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.zerkalo.az/2010-01-30/culture/6676-kniga-pisatel>
5. Нумато Мицуёси. Граница японской литературы и ее сдвиги в мировом контексте [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/8/numat.html>